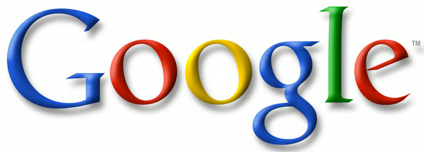
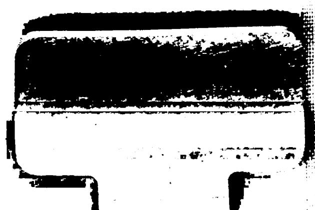



UC-NRLF
$B 258 601

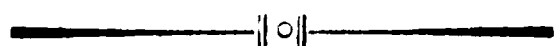




L'ABBÉ DU BOS

— Jean Baptiste 1670-1742

Rénovateur de la Critique au XVIIIe Siècle



THÈSE

POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Par

PAR

Marcel BRAUNSCHVIG 1866

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

PROFESSEUR AGRÉGÉ DES LETTRES AU LYCÉE DE TOULOUSE



LIBRAIRIE

DE

Mesdemoiselles A. & N. BRUN

20, Rue Lafayette. — **TOULOUSE**

1904

A LA MÉMOIRE

De mon regretté Maître Georges EDET

Ancien Professeur de Rhétorique Supérieure au Lycée Henri IV

INTRODUCTION

De tous les ouvrages de l'abbé Du Bos [1] celui qui eut en son temps le plus grand succès est l'ouvrage intitulé « Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture. » Il parut en 1719, en deux volumes : un troisième tome s'y ajouta dans les éditions postérieures [2]. Avant sa publication il était attendu déjà avec impatience : témoin cette lettre du Prince Eugène de Savoie [3], datée du 1er juin 1718 : « Vous me ferez plaisir de m'envoyer un exemplaire du livre qui s'imprime sur la peinture et la poésie des anciens et des modernes, qui étant un de vos ouvrages ne saurait être que fort agréable. » C'est ce livre, imprimé quatre fois du vivant de l'auteur et trois fois après sa mort, qui lui ouvrit en février 1720 les portes de l'Académie. D'Alembert [4], dans son éloge de l'abbé

[1] Voir à la fin les deux appendices biographique et bibliographique.

[2] Nous avons eu entre les mains, pour faire ce travail, la 7me édition (à Paris, chez Pissot, 1770). C'est à elle que nos références s'appliquent.

[3] Cette lettre, écrite du camp de Péterwardein, fait partie de la collection du Comte de Troussures, demeurant à Troussures, près Beauvais. M. le Comte de Troussures nous a très aimablement permis de consulter dans sa bibliothèque les manuscrits de l'abbé Du Bos qu'il possède, ainsi qu'un assez grand nombre de lettres écrites par l'abbé Du Bos ou bien à l'abbé Du Bos, et dont nous donnons la liste dans la bibliographie que nous avons dressée de cet auteur.

[4] D'Alembert : Histoire des membres de l'Académie Française, morts depuis 1700 jusqu'en 1771, pour servir de suite aux Éloges imprimés et lus dans les séances publiques de cette Compagnie (Amsterdam, 1787, tome V, p. 10).

Du Bos, nous confirme que « cet ouvrage, plein de sagacité, de savoir et de goût, est celui qui a le plus contribué à la réputation de l'auteur. »

Les éloges de ce livre abondent chez les écrivains et les hommes de lettres du XVIII[e] siècle. Le Marquis de St-Aulaire, qui reçut l'abbé Du Bos à l'Académie Française, l'abbé de Resnel, qui lui succèda, l'auteur inconnu d'une note parue dans le *Journal des Savants* en 1742, Voltaire et d'Alembert sont unanimes à louer [1] la vaste et solide érudition de l'abbé Du Bos,

[1] *a)* Discours du Marquis de St-AULAIRE, lors de la réception de l'abbé Du Bos à l'Académie Française (1720). (Recueil des harangues prononcées par Messieurs de l'Académie Française, Paris, 1735, tome IV, p. 164) :

« L'idée de l'étendue et de la diversité de vos connaissances que vous lui aviez donnée comme politique et comme historien a été depuis peu confirmée par vos curieuses recherches de la naissance et du progrès des arts les plus aimables. Vous avez joint dans ces ouvrages *la finesse et la profondeur des réflexions à la force et à la solidité du raisonnement.* »

b) Discours de réception à l'Académie Française de l'abbé de Resnel, successeur de l'abbé Du Bos (30 juin 1742). (Recueil des pièces d'éloquence présentées à l'Académie Française pour le prix de l'année 1744, avec les discours qui ont été prononcés dans l'Académie en différentes occasions ; Paris, Coignard, 1744, p. 90-91) :

« La variété de ses connaissances n'en diminuait point la profondeur. Il était également versé dans la littérature ancienne et moderne. Aucun des bons auteurs italiens, espagnols, anglais n'avait échappé à ses lectures. Une vaste mémoire lui rendait avec autant d'ordre que de promptitude tout ce qu'il lui avait confié ; mais ce qui le distinguait du petit nombre de ceux qui ont eu comme lui ces avantages, *c'était un esprit vraiment philosophique*, qui lui faisait juger des choses par ce qu'elles sont en elles-mêmes. Ce caractère judicieux domine dans tous ses ouvrages, et surtout dans ses Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. »

c) Journal des Savants (Paris, Chambert, 1742, p. 494), à propos d'une nouvelle édition de l'Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules :

« Plein d'une vaste littérature qu'il avait puisée dans les bons auteurs anciens et modernes, ce que sa mémoire toujours pré-

et surtout la profondeur de son esprit philosophique, d'où vient incontestablement le mérite original de l'ouvrage. C'est cet esprit philosophique, en effet, qui, s'appliquant à l'étude des œuvres d'art, a permis à Du Bos, comme nous allons le voir, de renouveler et d'enrichir les idées jusque là courantes sur la critique.

Tout d'abord la question qui semble avoir le plus préoccupé l'abbé Du Bos est celle de la méthode qu'il convient d'adopter dans l'appréciation des ouvrages

sente lui fournissait, son jugement le mettait en œuvre. Ses Réflexions critiques sur la poésie et la peinture réunissent trois choses qu'on serait quelquefois tenté de croire incompatibles, l'érudition, le goût et la *philosophie*. »

d) Voltaire, après avoir comblé l'abbé Du Bos d'éloges dans une lettre adressée à cet auteur lui-même le 30 octobre 1738 (Œuvres complètes, édition Louis Moland, 1880, tome XXXV, p. 29), et après avoir fait sur son mérite d'écrivain et l'originalité de ses idées des réserves très sérieuses dans deux lettres adressées l'une à M. le Comte Algarotti en 1751 (Ed. Louis Moland, XXXVII, 298) et l'autre à M. le Marquis d'Argens en 1752 (Ed. Louis Moland, XXVII, 466), a fini par reconnaître pleinement en 1755 la valeur de ses « Réflexions sur la Poésie et la Peinture » dans son « Catalogue de la plupart des écrivains qui ont paru dans le Siècle de Louis XIV ». (Ed. Louis Moland, XIV, 66) :

« Tous les artistes lisent avec fruit les Réflexions de l'abbé Du Bos sur la poésie et sur la peinture. C'est le livre le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucun peuple de l'Europe. Ce qui fait la bonté de cet ouvrage, c'est qu'il n'y a que peu d'erreurs, et *beaucoup de réflexions vraies, nouvelles et profondes*. Ce n'est pas un livre méthodique, mais l'*auteur pense et fait penser*. Il ne savait pourtant pas la musique ; il n'avait jamais pu faire de vers et n'avait pas un tableau ; mais il avait beaucoup lu, vu, entendu et réfléchi. »

e) D'ALEMBERT, ouvrage cité, p. 10-11 :

« On peut parler de la poésie et des beaux arts avec plus de feu, de grâce et d'élégance ; mais on ne peut rendre ses idées avec plus de netteté, de précision et de justesse. Ses lecteurs peuvent quelquefois n'être pas de son avis dans les discussions fines et délicates où son sujet l'engage ; mais *il a le mérite rare de faire beaucoup penser*. »

de l'esprit. D'Alembert nous le dit expressément [1] : « M. l'abbé Du Bos paraît s'être occupé avec soin de la question philosophique, si la discussion est préférable au sentiment pour juger les ouvrages de goût ». Nous verrons plus loin quelle position Du Bos a prise en face de la critique traditionnelle et dans quelle mesure son attitude est originale. Pour l'instant bornons-nous à constater que l'exposition de ces idées occupe dans son ouvrage une place essentielle et qu'elle doit par conséquent passer au premier plan de notre propre étude. L'importance des vues de Du Bos en cette matière ne manqua pas d'ailleurs de frapper les contemporains : nous en avons la preuve dans ce fait qu'un certain M. Bel, conseiller au Parlement de Bordeaux, prit la peine de réfuter les opinions de Du Bos dans un opuscule intitulé « Dissertation où l'on examine le système de M. l'abbé Du Bos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour juger des ouvrages d'esprit [2]. »

Etant donné son esprit philosophique, Du Bos ne devait pas se borner à examiner les principes, sur lesquels reposent nos jugements littéraires et artistiques. Aussi, dans ce même livre où il cherche comment on doit apprécier les œuvres d'art, cherche-t-il également de quelle manière on peut les expliquer. Cette explication porte sur deux points, sur le rapport des œuvres avec les effets qu'elles produisent et sur

[1] D'ALEMBERT, ouvrage cité, p. 14.
[2] Cette dissertation se trouve dans le recueil qui a pour titre : « Continuation des mémoires de littérature et d'histoire de M. de Sallengre » (tome III. 1re partie, p. 3-42 ; à Paris, chez Simart, 1727).

le rapport des œuvres avec les causes qui les ont produites. De là deux nouvelles formes de critique, pour la première fois nettement indiquées par Du Bos : la critique « psychologique », qui se proposera d'expliquer par une analyse de l'âme du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur les impressions faites par les œuvres d'art ; et la critique « scientifique », qui tâchera d'expliquer par l'examen de l'esprit de l'artiste la création même de ces œuvres. Que le dessein d'étudier ces questions ait bien été, comme nous le prétendons, une des pensées dominantes de l'abbé Du Bos dans ses « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture », l' « avertissement » qu'il a mis en tête de son livre, nous l'atteste. « Je tâche, y dit-il en effet, dans la première partie de cet ouvrage d'expliquer en quoi consiste principalement la beauté d'un tableau et la beauté d'un poème... Dans la seconde partie je traite des qualités soit naturelles, soit acquises, qui font les grands peintres comme les grands poètes... »

Enfin le titre seul de l'ouvrage « Réflexions critiques *sur la Poésie* et *sur la Peinture* », et son épigraphe empruntée d'Horace « *ut pictura poesis* » nous apprennent qu'un des soucis constants de l'abbé Du Bos en composant ce livre a été de faire une étude comparée de la poésie et de la peinture. Jamais en effet, dans ses discussions, Du Bos ne sépare ces deux arts. S'agit-il de savoir comment on doit apprécier les œuvres des artistes, par le sentiment ou par les règles ? Comment on peut expliquer l'impression que ces œuvres font sur nous ? Comment il faut rendre compte de l'apparition de ces mêmes œuvres à telle ou telle époque, en tel ou tel pays ? Toujours il est question

chez Du Bos à la fois des poèmes et des tableaux. Ce rapprochement continuel entre la poésie et la peinture est précisément l'une des grandes nouveautés du livre, celle dont l'abbé Du Bos semble avoir eu le plus clairement conscience.

C'est à l'examen de ces vues de Du Bos sur la critique que nous allons uniquement consacrer cette étude. De l'ouvrage, où ces vues se trouvent renfermées, nous ne donnerons donc pas une idée absolument complète, puisque des aperçus ingénieux de tout genre qu'il contient, nous retiendrons ceux-là seuls qui concernent la critique. Et nous devons ajouter que ces idées même, auxquelles nous nous attacherons exclusivement, nous serons obligé, — comme elles sont éparses, — de les grouper, de les coordonner et de les présenter par conséquent dans un ordre rigoureux que Du Bos n'a pas introduit dans son œuvre. Mais, si nous ne montrons qu'un aspect du livre, les développements qui précèdent prouvent assez, croyons-nous, que c'en est bien l'aspect principal.

Nous allons donc étudier successivement :

1° La tentative de réaction de Du Bos contre la critique dogmatique ;

2° Son essai de critique psychologique ;

3° Son essai de critique scientifique ;

4° Son essai de critique comparée.

Dans chacun de ces quatre chapitres nous suivrons une marche analogue : après avoir exposé aussi fidèlement que possible les idées de Du Bos, nous essaierons d'en montrer la valeur et l'originalité.

CHAPITRE PREMIER

Tentative de réaction contre la critique dogmatique

Du Bos pose d'abord en principe que l'art a pour but de plaire et de toucher. Par suite le meilleur juge des œuvres est le sentiment, non la raison : « Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et nous attachent... Or, le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations composées par les critiques pour en expliquer le mérite et pour en calculer les perfections et les défauts [1]. » Assurément Du Bos ne nie pas que la raison ne soit utile pour découvrir les causes du plaisir que nous procurent les œuvres d'art : « La voie de discussion et d'analyse est bonne à la vérité, lorsqu'il s'agit de trouver les causes qui font qu'un ouvrage plaît ou qu'il ne plaît pas [2]. » Mais s'agit-il de savoir simplement si un ouvrage plaît ou ne plaît pas ? Ce n'est plus la raison qui doit nous renseigner : ce sera le sentiment. Pour juger le mérite d'un plat, on le goûte, et l'on ne va pas consulter un

[1] Abbé Du Bos : *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (7e édition. Paris, Pissot, 1770 — tome II, section XXII, p. 339, 340).
[2] Du Bos (tome II, sect. XXII, p. 340).

traité d'art culinaire. C'est qu'« il est en nous un sens fait pour connaître si le cuisinier a opéré suivant les règles de son art [1]. » Il en est de même pour juger les œuvres artistiques : nous possédons « un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages, qui consiste en l'imitation des objets touchants dans la nature [2]. » Ce sens est un sens spécial ; il procède avec une spontanéité qui devance tous les raisonnements : « Le cœur s'agite de lui-même, et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant [3]. » Ce sens est inné chez tous les hommes : « Il est aussi rare de voir des hommes nés sans le sentiment dont je parle, qu'il est rare de trouver des aveugles-nés [4]. » Mais chacun le possède à des degrés divers de perfection, suivant les caprices de la naissance et les différences d'éducation : « Le sentiment dont je parle est dans tous les hommes, mais comme ils n'ont pas tous les oreilles et les yeux également bons, de même ils n'ont pas tous le sentiment également parfait. Les uns l'ont meilleur que les autres, ou bien parce que leurs organes sont naturellement mieux composés, ou bien parce qu'ils l'ont perfectionné par l'usage qu'ils en ont fait et par l'expérience [5]. »

De là, deux conséquences importantes pour la critique. La première, c'est que les règles n'ont aucune

[1] Du Bos (tome II, sect. XXII, p. 341).
[2] Du Bos (tome II, sect. XXII, p. 341-342).
[3] Du Bos (tome II, sect. XXII, p. 342-343).
[4] Du Bos (tome II, sect. XXII, p. 343).
[5] Du Bos (tome II, sect. XXIII, p. 369-370).

valeur dans l'appréciation des œuvres. Un ouvrage peut être mauvais tout en se conformant aux règles, ou excellent tout en péchant contre elles. Aussi, d'après Du Bos, Pascal avait-il tort de dire de ceux qui jugent d'un ouvrage par les règles, « qu'ils sont, à l'égard des autres hommes, comme ceux qui ont une montre sont à l'égard de ceux qui n'en ont point, quand il est question de savoir l'heure [1]. » La vérité, la voici : « Lorsqu'il s'agit du mérite d'un ouvrage fait pour nous toucher, ce ne sont pas les règles qui sont la montre, c'est l'impression que l'ouvrage fait sur nous. Plus notre sentiment est délicat, ou, si l'on veut, plus nous avons d'esprit, plus la montre est juste [2]. » Sans doute, ajoute Du Bos, « un ouvrage où les règles essentielles seraient violées ne saurait plaire [3]. » C'est que les règles formulent justement les conditions les plus générales où un ouvrage produit une émotion agréable. Mais, en définitive, c'est le sentiment et non la règle qui juge du mérite des œuvres d'art : « Tous les hommes, à l'aide du sentiment intérieur qui est en eux, connaissent, sans savoir les règles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages [4]. »

La seconde conséquence du même principe est que le public, s'abandonnant à son sentiment, a toujours raison contre les gens du métier, qui jugent au nom des règles. Ce que Du Bos entend par « public », ce

[1] Du Bos (tome II, sect. XXII, p. 345).
[2] Du Bos (tome II, section XXII, p. 345).
[3] Du Bos (tome II, sect. XXII. p. 347).
[4] Du Bos (tome II. sect. XXII, p. 348).

n'est pas, notons-le, ce qu'Horace appelait le « profanum vulgus » : « Je ne comprends point le bas peuple, dit-il [1], dans le public capable de prononcer sur les poèmes ou sur les tableaux, comme de décider à quel degré ils sont excellents. Le mot de public ne renferme ici que les personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde... Le public, dont il s'agit ici, est donc borné aux personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler de tableaux, ou qui ont acquis, de quelque manière que ce soit, ce discernement qu'on appelle goût de comparaison. » Du Bos nous explique également quelles personnes il désigne sous le nom de gens du métier : « Sous le nom de gens du métier, je comprends ici non seulement les personnes qui composent ou qui peignent, mais encore un grand nombre de ceux qui écrivent sur les poèmes et sur les tableaux [2]. » Les gens du métier sont donc les artistes et les critiques. Tous les artistes ne sont pourtant pas incapables d'apprécier les œuvres d'art : « Il est quelques artisans beaucoup plus capables que le commun des hommes de porter un bon jugement sur les ouvrages de leur art. Ce sont les artisans nés avec le génie de leur art, toujours accompagné d'un sentiment bien plus exquis que n'est celui du commun des hommes. Mais un petit nombre d'artisans est né avec du génie ; et je soutiens que les artisans sans génie jugent

[1] Du Bos, (tome II, sect. XXII, p. 351-352).
[2] Du Bos, (tome II, sect. XXV, p. 383-384).

moins sainement que le commun des hommes, et, si l'on veut, que les ignorants [1]. »

Quelles causes empêchent, d'après Du Bos, les gens du métier d'apprécier équitablement les œuvres? D'abord ils ne portent jamais de jugements sans faire intervenir tout l'appareil des démonstrations logiques; or les œuvres d'art ne sauraient admettre d'aussi rigoureux instruments d'estimation. « Les gens du métier jugent mal en général, quoique leurs raisonnements examinés en particulier se trouvent souvent assez justes, mais ils en font un usage pour lequel les raisonnements ne sont point faits. Vouloir juger d'un poème ou d'un tableau en général par voie de discussion, c'est vouloir mesurer un cercle avec une règle [2]. » En second lieu, la sensibilité des gens du métier s'émousse à la longue ; et dès lors tout glisse sur eux sans y faire impression : « La sensibilité vient à s'user dans un artisan sans génie... Il est donc devenu insensible au pathétique des vers ou des tableaux, qui ne font plus sur lui le même effet qu'ils y faisaient autrefois et qu'ils font encore sur les hommes de son âge... Le cœur contracte un *calus* de la même manière que les pieds et les mains en contractent [3]. » Enfin ils sont tous prévenus en faveur d'une certaine partie de l'art, celle qui leur est le plus familière ; et ces préventions faussent leurs jugements : « Les gens du métier sont encore sujets à tomber dans une autre erreur, en formant

[1] Du Bos, (tome II, sect. XXV, p. 384).
[2] Du Bos (tome II, sec. XXV, p. 387-388).
[3] Du Bos (tome II, sect. XXV, p. 384-386).

leur décision. C'est d'avoir trop d'égard dans l'appréciation générale d'un ouvrage à la capacité de l'artisan dans la partie de l'art pour laquelle ils sont prévenus [1]. » Et encore il n'est question là que des erreurs involontaires, où tombent les gens du métier. Mais que dire des injustices délibérément commises sous l'empire des affections ou des haines personnelles : « On voit bien que j'ai parlé seulement ici des peintres et des poètes qui se trompent de bonne foi. Si je cherchais à rendre leurs décisions suspectes, que ne pourrais-je pas dire sur les injustices qu'ils commettent tous les jours de propos délibéré en définissant les ouvrages de leurs concurrents [2]. » Du reste l'expérience confirme ce que nous induit à penser le raisonnement ; c'est en vain que les jugements des gens du métier paraissent l'emporter un temps ; l'appréciation du public finit toujours par triompher : « Il faut bien que les gens du métier se trompent souvent, puisque leurs jugements sont ordinairement cassés par ceux du public, dont la voix fit toujours la destinée des ouvrages. C'est toujours le sentiment du public qui l'emporte, lorsque les maîtres de l'art et lui sont d'avis différents sur une production nouvelle [3]. »

En résumé nous trouvons chez Du Bos cette double affirmation : 1° les œuvres d'art, ayant pour but de plaire et de toucher, doivent être jugées par le sentiment et non par les règles ; 2° les œuvres d'art,

[1] Du Bos, (tome II, sec. XXV. p. 389).
[2] Du Bos (tome II, sec. XXV, p. 391).
[3] Du Bos (tome II, sect. XXVI. p. 393).

devant être jugées par le sentiment, sont mieux appréciées par le public que par les gens du métier.

De telles idées ont-elles été exprimées pour la première fois par Du Bos ? Assurément non. Molière avait déjà affirmé l'inutilité des règles, où il ne voyait « que des observations aisées que le bon sens a fait faire sur la manière de procurer du plaisir [1] » ; et déjà il avait invité les spectateurs à ne juger d'une pièce que par impression : « Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir. [2] » Racine également avait protesté contre les gens qui pour apprécier le mérite d'une œuvre ne s'en tiennent pas au sentiment de plaisir qu'ils ont éprouvé : « Que veulent-ils davantage ? Je les conjure d'avoir assez bonne opinion d'eux-mêmes pour ne pas croire qu'une pièce qui les touche, et qui leur donne du plaisir, puisse être absolument contre les règles. La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première [3]. » Et Saint-Evremond avait aussi condamné le respect aveugle de toutes les règles : « Je sais qu'il y a de certaines règles éternelles, pour être fondées sur un bon sens, sur une raison ferme et solide, qui subsistera toujours ; mais il en est peu qui portent le caractère de cette raison incorruptible... Il n'y en a donc que bien peu qui aient le droit de diriger nos esprits dans tous les

[1] Molière, *Critique de l'Ecole des Femmes*. scène VI.
[2] Molière, *Critique de l'Ecole des Femmes*, scène VI.
[3] Racine, *Préface de Bérénice*.

temps; et il serait ridicule de vouloir toujours régler des ouvrages nouveaux par des lois éteintes. La poésie aurait tort d'exiger de nous ce que la religion et la justice n'obtiennent pas[1]. »

De même, avant Du Bos, Molière encore avait revendiqué hautement pour le public du parterre le droit d'avoir une opinion le plus souvent bien fondée: « Apprends, marquis,... qu'enfin, à le prendre en général, je me fierais assez à l'approbation du parterre, par la raison qu'entre ceux qui le composent, il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule[2]. » Et Boileau lui-même, dans une phrase citée par Du Bos, n'a-t-il pas reconnu la supériorité du jugement du public sur celui des connaisseurs? : « Un ouvrage a beau être approuvé d'un petit nombre de connaisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra que les connaisseurs eux-mêmes avouent qu'ils se sont trompés en donnant leur approbation[3]. »

Mais ces formules de Molière, de Racine, de Boileau et de St-Evremond sur la valeur du sentiment et la compétence du public en matière de

[1] SAINT-EVREMOND, *Sur les poèmes des Anciens* (Œuvres complètes, éd. de 1740, tome IV, p. 311-312).

[2] MOLIÈRE, *Critique de l'Ecole des Femmes*, scène V.

[3] Cette phrase de Boileau, citée par Du Bos (tome II, sect. XXXVI, p. 393) se trouve dans la *Préface pour l'édition de 1701*.

jugements esthétiques n'ôtent rien, croyons-nous, à l'originalité de Du Bos. L'appel au sentiment comme à l'arbitre suprême des œuvres d'art n'est chez Molière et Racine qu'une protestation d'auteur contre les pédants qui les chicanaient au nom des règles. Le doute émis en passant par Fontenelle sur la durée des lois poétiques établies provient plutôt de la simple défiance générale d'un sceptique à l'égard de la pérennité de toute institution humaine, qu'il ne résulte d'un examen approfondi de la valeur comparée du sentiment et des règles dans l'appréciation des œuvres littéraires. D'autre part, en réhabilitant le jugement du « parterre », Molière veut surtout l'opposer à celui des gens de cour, contre les railleries prétentieuses desquels il eut, comme Boileau nous le rappelle, à défendre plus d'une fois ses pièces :

« L'ignorance et l'erreur, à ses naissantes pièces,
En habits de marquis, en robes de eomtesses,
Venaient pour diffamer son chef-d'œuvre nouveau
Et secouaient la tête à l'endroit le plus beau [1]. »

Quant à la phrase de Boileau sur l'infaillibilité des jugements portés par le public, elle ne prend tout son sens qu'une fois rapprochée d'une autre phrase de cette même préface, d'où Du Bos l'a extraite : « Puis donc qu'une pensée n'est belle qu'en ce qu'elle est vraie, et que l'effet infaillible du vrai, quand il est bien énoncé, c'est de frapper les hommes, il s'ensuit que ce qui ne frappe point les hommes

[1] Boileau, *Epître VII*, vers 22-26.

n'est ni beau ni vrai, ou qu'il est mal énoncé, et que, par conséquent, un ouvrage qui n'est point goûté du public est un très méchant ouvrage[1]. » On voit alors quelle est la suite des pensées de Boileau : la beauté se confond avec la vérité; or c'est la raison qui discerne le vrai du faux ; mais la raison ou bon sens, — Descartes l'a dit, — est « tout entière en un chacun »; donc tous les hommes sont capables de juger la beauté d'un ouvrage; ce qui revient à dire qu'un ouvrage n'est beau qu'à la condition d'être goûté du public. Nous sommes loin de Du Bos, qui demande, lui, qu'on juge les œuvres d'art par sentiment. Et si par conséquent les pensées que nous avons citées de Molière, de Racine et de Fontenelle n'ont ni la précision ni la profondeur des idées de Du Bos et laissent entière l'originalité de cet écrivain, la pensée de Boileau, pourvu qu'on en pénètre les dessous, révèle une divergence sérieuse avec celle de notre auteur.

Quelle est donc au juste la place des théories de Du Bos entre la critique dogmatique du XVII[e] siècle et la critique « impressionniste » du XIX[e] ? Une croyance générale domine, on le sait, toute la critique de Boileau et de ses disciples : la croyance à l'existence d'une beauté absolue et éternelle, sorte d'Idée platonicienne, dont les œuvres particulières offriraient des images plus ou moins ressemblantes. De là naturellement la croyance à la possibilité de formuler en critique des jugements d'une certitude

[1] BOILEAU, *Préface pour l'édition de 1701.*

absolue ; en effet, si la beauté « en soi » existe, et si cette beauté tombe sous les prises de notre connaissance, il suffit de comparer avec cet archétype les copies qu'on en donne, pour pouvoir dire avec exactitude dans quelle mesure celles-ci lui ressemblent. Et ce modèle, par quelle faculté est-il connu ? Par la raison. Cette critique a donc deux caractères essentiels : elle est *dogmatique*, puisqu'elle prétend formuler des jugements infaillibles, et elle est *intellectualiste*, puisqu'à ces jugements elle prétend parvenir par la voie de la raison. Notre critique moderne, en général, prendra le contre-pied de la critique de Boileau : elle voudra juger des œuvres non plus par la raison, mais par le sentiment ; et dès lors, par une conséquence naturelle, elle ne prétendra plus rendre des arrêts universellement acceptables ; elle sera *impressionniste* et *relative*.

C'est entre ces deux critiques opposées que se place celle de Du Bos ; et, hâtons-nous de le dire, elle est bien plus voisine de la première que de la seconde. Sans doute pour Du Bos ce n'est plus la raison qui doit au nom des règles juger les œuvres d'art ; c'est le sentiment, ou plutôt un certain sens spécial. Mais, sans trop se préoccuper d'être logique avec lui-même, nous voyons Du Bos reconnaître à ce sens la même infaillibilité que Boileau attribuait à la raison : « Tous les hommes qui jugent par sentiment, dit-il [1], se trouvent d'accord un peu plus tôt ou un peu plus tard sur l'effet et sur le mérite d'un ouvrage. Si la

[1] Du Bos (tome II, sect. XXIII, p. 370-371).

conformité d'opinion n'est pas établie parmi eux aussitôt qu'il semble qu'elle devait l'être, c'est que les hommes, en opinant sur un poème ou sur un tableau, ne se bornent pas toujours à dire ce qu'ils sentent, et à rapporter quelle impression il fait sur eux. » Ainsi Du Bos est convaincu, comme Boileau, de la possibilité de porter en critique des jugements certains; la voie pour arriver à formuler ces jugements diffère seule : c'est par les règles, d'après Boileau, qu'on y arrive ; c'est par le sentiment, selon Du Bos, qu'on y parvient.

Et nous sommes alors amené à nous demander si le sentiment ou sens, dont parle Du Bos, ne participe pas plus de l'intelligence que de la sensibilité. Ce sens agit bien d'une manière spontanée, comme la sensibilité elle-même ; mais, à la différence de celle-ci, il n'a pas un caractère individuel. Cette conception d'un sens spécial, qui jugerait infailliblement du beau, nous semble donc envelopper une équivoque. C'est pourtant une conception qui a eu son heure de succès en philosophie ; et ce n'est pas une des moins intéressantes surprises, que réserve à ses lecteurs le livre de Du Bos, que de nous présenter pour la première fois sous une forme déjà très nette une théorie que l'on verra reprise au cours du XVIIIe siècle par des philosophes anglais, en morale et en esthétique, en particulier par Hutcheson [1].

[1] HUTCHESON : *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu* (1720) (traduction parue à Amsterdam, en 1750).
Tome I. Section I. De quelques facultés d'apercevoir différentes de ce qu'on appelle communément sensations :
Chapitre X. Du sentiment intérieur.
Chapitre XI. En quoi il diffère de l'extérieur.
Chapitre XII. Ses plaisirs nécessaires et immédiats

On voit maintenant la place que tient Du Bos dans l'histoire de la critique. Il est encore très loin de nos critiques « impressionnistes » contemporains ; mais déjà il s'écarte un peu de Boileau. Il a sans aucun doute fait avancer la critique : seulement il l'a laissée trop vite s'arrêter en chemin. Après avoir proclamé que l'arbitre souverain des œuvres d'art est le sentiment, non la raison armée des règles, il n'a pas cru devoir attribuer aux décisions du sentiment un caractère de relativité. Le propre de la sensibilité est pourtant de varier avec les individus. Non pas, bien entendu, qu'une certaine communauté de sentiment ne puisse exister par delà les différences individuelles et qu'il ne s'établisse en fin de compte une sorte de « moyenne de goûts ». Des divergences demeurent néanmoins possibles, qui tiennent à la diversité des tempéraments humains : ce sont elles que Du Bos a eu le tort de nier.

Dogmatique encore lui-même, Du Bos n'en a pas moins porté un premier coup au dogmatisme. Cet élargissement de la critique, déjà sensible dans la Lettre à l'Académie de Fénelon (1716), mais très manifeste surtout dans les Réflexions critiques de Du Bos (1719), n'a d'ailleurs pas lieu de nous étonner au lendemain de la querelle des Anciens et des Modernes. N'était-il pas naturel qu'à voir adversaires et partisans des anciens s'obstiner dans leurs opinions respectives sans les justifier par de solides raisons, on en vînt à penser qu'il est difficile en critique d'arriver à des jugements certains ? C'est ainsi qu'autrefois en Grèce, devant les contradictions opiniâtres

des philosophes dogmatiques, s'éleva un doute sur le caractère absolu de la vérité et que naquit le Pyrrhonisme. A vrai dire, dans la critique, un scepticisme semblable ne se fit pas jour immédiatement. Mais du moins un esprit plus large s'introduisit en elle : une première brèche, peut-on dire, est dès lors faite dans le dogmatisme. Que, dans la suite, les littératures étrangères viennent à pénétrer en France, révélant aux esprits des formes d'art nouvelles, (comme il arrivera au cours du XVIII[e] siècle), et l'on verra la brèche s'élargir de plus en plus, jusqu'à laisser se glisser un jour dans la place des théories qui supplanteront enfin les dogmes surannés de Boileau. Or il ne faut pas oublier que Du Bos a préparé de loin le triomphe de cette critique impressionniste et relative du XIX[e] siècle.



CHAPITRE II

Essai d'une critique psychologique

Nous venons de voir la réaction, bien timide encore, de Du Bos contre la critique traditionnelle; examinons maintenant ses tentatives plus hardies pour créer de nouvelles formes de critique.

En présence d'une œuvre d'art, on peut se borner à éprouver des émotions et à prononcer à son sujet une appréciation. Mais on peut aussi, après s'être laissé passivement émouvoir par cette œuvre, se mettre à réfléchir activement sur elle, pour chercher à l'expliquer. Ainsi naît, par l'introduction de l'esprit philosophique dans la critique, un autre genre de critique, qui se proposera, comme toute science, de découvrir des lois, c'est-à-dire des rapports constants de causalité entre les phénomènes. Les phénomènes, dont il est ici question, sont des phénomènes psychologiques ; il ne faut donc pas espérer pouvoir tirer de leur étude des lois aussi certaines que les lois physiques ou chimiques. On peut néanmoins chercher quelles relations existent ordinairement entre eux : ce sera là du moins un commencement d'explication scientifique. Et comme une œuvre d'art peut être envisagée de deux côtés, du côté du lecteur ou spectateur auquel elle s'adresse, et du côté de l'auteur, on se proposera d'expliquer tantôt comment elle

agit sur ceux qui en prennent connaissance, tantôt comment elle a été produite. De là deux nouvelles formes de critique, qui, comme nous l'avons annoncé, se trouvent en germe dans le livre de Du Bos : la critique que nous avons appelée « psychologique », et la critique que nous avons appelée « scientifique ». Voyons d'abord comment Du Bos a inauguré la première.

Sans doute on avait commencé bien avant Du Bos à réfléchir sur l'art poétique. Témoin les ouvrages de Thomas Sibilet, de Joachim du Bellay, de Scaliger, de Vauquelin de la Fresnaye, de Chapelain, de d'Aubignac, de Corneille, de Bouhours, de St-Evremond, de Boileau, du P. Rapin, du P. Le Bossu, de Fontenelle, de La Bruyère, de Perrault, de Boileau, de Lamotte et de Fénelon [1]. Mais ce qui avait manqué à

[1] Th. Sibilet. *Art poétique* (1548).
Du Bellay. *Défense et illustration de la langue française* (1549).
Scaliger. *Poétique* (1561).
Vauquelin de la Fresnaye. *Art poétique* (1605).
Chapelain. *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (1638).
D'Aubignac. *La Pratique du théâtre* (1657).
Corneille. *Discours sur l'art dramatique* (1660),
Bouhours. *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671).
St-Evremond. *De la tragédie ancienne et moderne* (1672).
Boileau. *Art poétique* (1674).
Le P. Rapin. *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674).
Le P. Le Bossu. *Traité du poème épique* (1675).
Fontenelle. *Réflexions sur la poétique* (1685).
La Bruyère. *Les Caractères* (chap. des Ouvrages de l'Esprit), 1688.
Perrault. *Parallèles des anciens et des modernes* (1688, 1692, 1697).
Boileau. *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* (1694).
Lamotte. *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particnlier* (1707).
Fénelon. *Lettre sur les occupations de l'Académie Française* (1713).

toutes ces études, sauf peut-être à celles de Fontenelle et de Lamotte, c'est un fondement philosophique. Quelques vues pénétrantes, il est vrai, sur les émotions que nous procurent les œuvres d'art, se trouvent chez des écrivains, qui ne furent pas des critiques, chez Nicole et Bossuet par exemple ; mais ce sont, chez ces auteurs, pensées incidentes. Il appartenait à un esprit vraiment philosophique d'entreprendre une étude approfondie de ces questions ; il se rencontra en la personne de Du Bos.

Du Bos, en effet, s'est justement proposé « d'examiner en philosophe comment il arrive que les productions des arts fassent tant d'effet sur les hommes [1] ». Par là il espère rendre de grands services aux artistes : « Un livre qui pour ainsi dire déploierait le cœur humain dans l'instant où il est attendri par un poème ou touché par un tableau, donnerait des vues très étendues et des lumières justes à nos artisans sur l'effet général de leurs ouvrages, qu'il semble que la plupart d'entre eux aient tant de peine à prévoir [2] ». Il s'agit donc d'aller surprendre au fond de notre âme le secret de nos émotions esthétiques : tâche très utile en effet, mais très délicate et malaisée ; car nos émotions sont choses ténues et fugitives, que le regard trop attentif de notre conscience risque de faire évanouir.

C'est avec une grande netteté que Du Bos pose le problème : « On éprouve tous les jours que les vers

[1] Du Bos (tome I, p. 4).
[2] Du Bos (tome I, p. 4).

et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger [1] ». Ce qu'il veut expliquer, c'est donc plus particulièrement le plaisir du pathétique, ce plaisir étrange et paradoxal, qu'on trouve à contempler, représentés par l'art, des objets dont le spectacle nous blesserait douloureusement dans la réalité.

Il remarque d'abord que notre âme éprouve impérieusement le besoin d'être occupée : l'homme a peur de l'inaction, car il sait que l'ennui est toujours là qui guette comme une proie les âmes oisives. « L'âme a ses besoins comme le corps ; et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté [2] ». Pour éviter de se trouver seul avec lui-même, l'homme recherche à tout prix l'agitation. Mais l'agitation extérieure, le mouvement des affaires, l'activité physique enfin ne lui suffisent pas toujours. Il ne lui reste plus dès lors qu'à chercher un divertissement dans la méditation philosophique ou dans l'abandon aux impressions du dehors : « Hors de ces occasions (les travaux du

[1] Du Bos (tome I, p. 4).
[2] Du Bos (tome I, sect. I, p. 6).

corps), l'âme ne saurait être occupée qu'en deux manières : ou elle se livre aux impressions que les objets extérieurs font sur elle, et c'est ce qu'on appelle sentir ; ou bien elle s'entretient elle-même par des spéculations sur des matières, soit utiles, soit curieuses ; et c'est ce qu'on appelle réfléchir et méditer [1] ». Mais il n'est pas donné à tous les hommes de pouvoir replier leur esprit sur eux-mêmes ; et à ceux-là qui en sont capables cette tension ne tarde pas d'ailleurs à apporter la fatigue. Aussi la distraction la plus à la portée de tout le monde est celle qu'on trouve dans les passions. Malheureusement les passions véritables, qui arrachent les hommes à eux-mêmes, ne leur accordent ce bienfaisant oubli qu'au prix de conséquences redoutables : « Les passions, qui leur donnent les joies les plus vives, leur causent aussi des peines durables et douloureuses [2] ».

Comment donc résoudre la difficulté de tenir notre âme occupée par la passion, tout en lui épargnant les suites fâcheuses que cette passion entraîne forcément dans la vie ? C'est l'art qui justement s'en charge, « en produisant des objets qui excitent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables [3]. » Les peintures que les artistes nous présentent de la réalité, étant une imitation fidèle, nous émeuvent comme la réalité même :

[1] Du Bos (tome I, sect. I, p. 6-7).
[2] Du Bos (tome I, sect. II, p. 10).
[3] Du Bos (tome I, sect, II, p. 26).

« Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le peintre ou par le poète ferait sur nous, comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité ferait qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre âme une passion qui ressemble à celle que l'objet imité y aurait pu exciter[1]. » Mais n'étant qu'une imitation, ces peintures des artistes font naître en nous des émotions qui s'effacent sans avoir des suites pénibles : « Comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même aurait faite, comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse..., enfin comme l'impression faite par l'imitation n'affecte vivement que l'âme sensitive, elle s'efface bientôt. Cette impression superficielle faite par une imitation disparaît sans avoir des suites durables, comme en aurait une impression faite par l'objet même que le peintre ou le poète a imité[2]. » Ce qui fait donc la supériorité de l'art sur la vie réelle, c'est, comme le dit Du Bos, que « l'impression faite par l'imitation n'est pas *sérieuse*. » Ainsi s'explique le plaisir du pathétique.

A la question particulière du plaisir causé en nous par la représentation d'objets tragiques Du Bos mêle sans cesse la question plus générale de l'imitation par l'art de tous les objets réels. D'après lui, « l'attrait principal de la poésie et de la peinture vient des imitations qu'elles savent faire des objets capa-

[1] Du Bos (tome I, sect. III, p. 27).
[2] Du Bos (tome I, sect. III, p. 28).

bles de nous intéresser[1]. » L'intérêt des œuvres d'art n'est donc que l'intérêt même des objets qu'elles imitent. Il est vrai que parfois nous prenons plaisir à considérer des œuvres où se trouvent pourtant représentés des objets qui, dans la réalité, nous intéressent médiocrement. « Nous donnons plus d'attention, dit Du Bos[2], à des fruits et à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original. » C'est qu'alors nous faisons attention moins à l'objet imité qu'au talent de l'imitateur : « C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'adresse de l'artisan ; nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau que nous lui en donnons dans la nature[3]. » Et d'ailleurs c'est comme à regret que nous accordons notre attention à de pareilles œuvres ; « Nous louons l'art du peintre à bien imiter, mais nous le blâmons d'avoir choisi pour l'objet de son travail des sujets qui nous intéressent si peu[4]. ».

Ainsi Du Bos a cherché à expliquer 1° d'où vient le plaisir que nous éprouvons à voir représentés par l'art des objets dont la vue nous affligerait dans la réalité ; et 2° d'où vient l'intérêt que nous trouvons, d'une façon générale, à toute imitation artistique de la nature.

Des deux explications qu'il a données la seconde nous paraît loin de valoir la première. D'abord, en

[1] Du Bos (tome I. sect. VI, p. 52).
[2] Du Bos (tome I, sect. X, p. 69).
[3] Du Bos (tome I, sect. X, p. 69).
[4] Du Bos (tome I, sect. VI, p. 53).

ne reconnaissant aux œuvres d'art d'autre intérêt que l'intérêt même des objets reproduits par elles, Du Bos néglige une province importante de l'art, celle où nous trouvons des œuvres qui, au lieu d'être la copie pure et simple d'objets de la nature, sont le produit des fantaisies de l'imagination. Mais, même en ce qui concerne les œuvres imitées directement, il n'est pas vrai de dire que seuls nous intéressent dans l'art ces objets qui, déjà, nous intéressaient dans la nature. S'il en était ainsi, on ne voit pas pourquoi l'art existerait, puiqu'il ferait alors double emploi avec la réalité. D'ailleurs, ne constatons-nous pas, en fait, que des objets, qui nous paraissaient insignifiants dans la nature, attirent et retiennent notre attention dès qu'ils sont reproduits par l'art ? Du Bos prétend qu'alors nous nous intéressons seulement au mérite de l'artiste. Une autre explication est, dans beaucoup de cas, plus vraisemblable : c'est que, dans la nature nous examinions toujours ces objets à l'égard de leur utilité pratique, tandis que l'art, nous les faisant au contraire envisager avec désintéressement, nous met en état d'apercevoir leur intérêt esthétique. Il faut donc reconnaître que l'art parvient, autrement que par le talent des artistes, à nous intéresser à la peinture d'objets qui, dans la réalité, ne nous semblaient nullement intéressants. Cette explication plus juste de l'effet que produit l'imitation artistique en général, Du Bos n'a pas su la dégager nettement ; mais elle était contenue tout entière dans sa théorie du pathétique, en particulier dans l'affirmation de cette vérité que l'imitation de l'art n'est pas « sérieuse ». Oui, c'est parce

que l'art n'a pas une fin sérieuse qu'il est désintéressé ; et c'est parce qu'il est désintéressé qu'il nous permet de voir dans les choses réelles l'aspect esthétique que nous masquait le souci de l'utilité pratique. En développant ses propres idées, Du Bos aurait été sur le chemin de la fameuse théorie du « jeu dans l'art », que nous trouverons exposée dans les « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », de Schiller (1795).

A défaut de cette théorie générale, Du Bos a, du moins, exposé avec précision sa théorie particulière du pathétique, dont on ne saurait trop louer la pénétration et la justesse. Il a parfaitement montré comment l'art tragique réussit à satisfaire notre besoin d'agitation sans comprometre la tranquillité de notre vie. Son explication s'appuie sur deux remarques profondes, dont l'une concerne le besoin d'émotions violentes naturel à l'homme, et l'autre le caractère « artificiel » des émotions excitées en nous par les imitations de l'art. Il est aisé de vérifier l'exactitude de l'analyse de Du Bos.

Tout d'abord, en effet, nous observons bien que l'homme aime à contempler ses semblables aux prises avec le danger et ne déteste pas la vue de la souffrance d'autrui. Ce besoin d'émotions fortes, en tout temps il a cherché le moyen de le satisfaire, par les combats de gladiateurs dans l'antiquité, par les tournois au moyen-âge, et, de nos jours, par les courses de taureaux en particulier. Faut-il, avec Lucrèce, voir dans ce goût une manifestation de l'égoïsme des hommes, à qui le spectacle de la misère des autres fait mieux

savourer la sécurité et le bonheur dont ils jouissent eux-mêmes ?

> « Suave, mari magno turbantibus æquora ventis,
> E terra magnum alterius spectare laborem ;
> Non quia vexari quemquam'st jucunda voluptas,
> Sed quibus ipse malis careas quia cernere suav'st [1]. »

Ou bien faut-il y reconnaître un reste de la férocité primitive de notre nature, comme l'a prétendu il n'y a pas longtemps un esthéticien hollandais, Herckenrath ? « Ce plaisir réel, que l'on prend à voir la souffrance, a dit ce dernier [2], me paraît résulter des dispositions cruelles engendrées dans la race par la guerre, autrefois nécessité et souvent état habituel des tribus et des peuplades. La nécessité de se défendre et d'infliger des injures a fait naître le plaisir de les infliger... Chez le plus grand nombre, l'instinct féroce s'est affaibli ; mais il en faut chercher les vestiges dans le goût des spectacles sanglants. » Peut-être vaut-il mieux, avec Du Bos, voir simplement dans ce goût le désir qu'a l'homme d'échapper ainsi à l'ennui, — quitte à expliquer cet ennui par des motifs d'ordre théologique, comme ont fait Pascal et Bossuet, ou par des raisons de nature purement psychologique, comme vient tout récemment de le faire un philosophe, M. Emile Tardieu [3]. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de l'explication qu'on en devra donner, ce goût des hommes pour les émotions

[1] Lucrèce. *De rerum natura* (Livre II, vers 1-4).
[2] Herckenrath. *Problèmes d'esthétique et de morale* (Alcan, 1898).
[3] Emile Tardieu. *L'ennui* (Alcan, 1903).

violentes est un fait certain ; et Du Bos a eu raison d'y rattacher l'origine du plaisir du pathétique.

Non moins juste est la remarque qu'il a faite sur le caractère « artificiel » des émotions excitées en nous par les imitations artistiques. En effet, le propre de la tragédie est de faire que nous soyons assez dupes de l'illusion pour pouvoir être émus par les scènes représentées, sans toutefois les prendre trop au sérieux, au point de souffrir de cette émotion. C'est en vue d'obtenir ce résultat que tout est concerté au théâtre : l'exactitude du décor et des costumes, le naturel du jeu des acteurs, la vraisemblance des données de la pièce et la logique même de sa structure nous porteront à croire que l'action qui se déroule à nos yeux est réellement arrivée; mais en même temps le langage versifié des personnages, la division de la pièce en actes et l'installation matérielle de la salle nous avertiront que nous sommes en un pays de convention, et non pas en pleine réalité. « Nous arrivons au théâtre, dit Du Bos, préparés à voir ce que nous y voyons; et nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d'instant en instant nous font souvenir du lieu où nous sommes, et de ce que nous sommes [1].» Voilà comment les émotions éprouvées au théâtre demeurent agréables. Du Bos a eu le mérite de dégager cette loi de l'esthétique dramatique, de même qu'il a eu le mérite de mettre en pleine lumière la vérité psychologique que nous examinions précédemment.

[1] Du Bos (tome X, sect. XLIII, p. 452).

Ce n'est pas que sur ces deux points nous ne trouvions quelques indications chez des écrivains antérieurs à Du Bos. Pascal avait déjà, dans sa théorie célèbre du « divertissement », insisté sur le danger pour l'homme de n'avoir pas l'âme « distraite » : « Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être au plein repos, sans passion, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir [1]. » Bossuet, dans sa lettre au P. Caffaro, avait parlé du théâtre comme de l'un des moyens par lesquels l'homme cherche à éviter le tête-à-tête douloureux avec lui-même : « L'homme cherche à s'étourdir (aux spectacles) et à s'oublier lui-même pour calmer la persécution de cet inexorable ennui qui fait le fond de la vie humaine, depuis que l'homme a perdu le goût de Dieu [2]. » Et Lamotte avait exprimé la même idée, en dehors il est vrai de toute préoccupation religieuse, dans le passage que voici : « Soit que l'imitation, en multipliant en quelque sorte les évènements et les objets, satisfasse en partie la curiosité humaine, soit qu'en excitant les passions elle tire l'homme de cet ennui qui le saisit toujours dès qu'il est trop à lui-même,... l'esprit humain n'y trouve que trop de charmes [3]. »

D'autre part, Nicole avait signalé, comme un danger

[1] PASCAL. *Pensées* (Ed. Havet, article XXV, 26).
[2] BOSSUET. *Lettre au P. Caffaro* (9 mai 1694).
[3] LAMOTTE. *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier* (1707).

moral, le caractère artificiel des émotions dramatiques : « Elles sont (les passions excitées par la tragédie) en cela plus dangereuses que le plaisir qu'elles causent n'est point mêlé de ces peines et de ces chagrins qui suivent les autres passions et qui servent quelquefois à les corriger[1]. » Et Fontenelle, dans un passage très explicite, avait analysé avec finesse le plaisir que nous procure la tragédie : « Le cœur aime naturellement à être remué. Aussi les objets tristes lui conviennent, et même les objets douloureux, pourvu que quelque chose les adoucisse. Il est certain qu'au théâtre la représentation fait presque l'effet de la réalité ; mais enfin elle ne le fait pas entièrement ; quelque entraîné que l'on soit par la force du spectacle, quelque empire que les sens et l'imagination prennent sur la raison, il reste toujours au fond de l'esprit je ne sais quelle idée de la fausseté de ce qu'on voit. Cette idée, quoique faible et enveloppée, suffit pour diminuer la douleur de voir souffrir quelqu'un que l'on aime, et pour réduire cette douleur au degré où elle commence à se changer en plaisir[2]. »

Il est difficile de dire dans quelle mesure ces pensées de Pascal, de Bossuet, de Nicole, de Lamotte et de Fontenelle ont inspiré la théorie de Du Bos sur le pathétique. Du moins on aperçoit sans peine les différences qui existent entre ces pensées et cette théorie. Pascal n'avait pas songé à faire directement l'application de son idée à l'art dramatique. Cette application Bossuet l'a bien faite, mais sans la déga-

[1] NICOLE. *Essais de morale* (Pensées sur les spectacles) 1671.
[2] FONTENELLE. *Réflexions sur la Poétique* (1865), chap. XXXVI. (Œuvres, tome 3, p. 161-162. Paris, 1766).

ger, comme Du Bos, des préoccupations religieuses. Et si elle se trouve chez Lamotte débarrassée de toute pensée théologique, elle ne s'y trouve du moins que d'une manière tout-à-fait incidente. Quant à Nicole, plus soucieux de morale que d'esthétique, il n'a pas expliqué pourquoi les passions excitées par la tragédie ne sont point mêlées de peines comme les passions dont l'objet est réel. Cette explication est esquissée par Fontenelle ; mais il y a loin tout de même de la réflexion ingénieuse de ce dernier à l'analyse approfondie de Du Bos.

En étudiant le sentiment du pathétique, en dehors de toute arrière-pensée religieuse ou morale et autrement que d'une manière passagère, Du Bos n'a pas simplement fait une analyse intéressante et profonde ; il a par là-même donné l'exemple d'une série d'études à entreprendre sur tous les sentiments qu'éveillent en nous les œuvres d'art. Il a de la sorte inauguré ce que nous avons appelé la critique psychologique. Cette nouvelle forme de la critique revient en somme à l'esthétique, mais à une esthétique qui, au lieu de se perdre en des dissertations nuageuses, prendrait son point d'appui dans l'analyse attentive de la vie consciente et nous donnerait une suite de monographies sur les divers sentiments du tragique, du comique, du lyrique, de l'héroïque, du beau, du poétique [1], etc... Du Bos doit donc à juste titre être considéré comme le précurseur lointain des esthéticiens psychologues d'aujourd'hui.

[1] Voir la préface et l'introduction de notre thèse principale : « *Le sentiment du beau et le sentiment poétique* » (Paris, Alcan, 1904).

CHAPITRE III

Essai d'une critique scientifique

Pour expliquer une œuvre d'art, on peut, nous venons de le voir, s'adresser au spectateur ou au lecteur afin de découvrir la cause de l'impression produite sur leur âme ; mais on peut aussi, nous l'avons dit, se tourner vers l'auteur lui-même et tâcher de surprendre en lui le seret de la formation de cette œuvre : c'est ce que Du Bos a tenté de faire, jetant ainsi les fondements de ce que nous avons nommé, faute d'un autre mot, la critique scientifique.

Le secret de la création artistique est naturellement dans le génie de l'artiste. Or qu'est-ce que le génie ? « On appelle génie, dit Du Bos, l'aptitude qu'un homme a reçue de la nature, pour faire bien et facilement certaines choses que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine[1] ! » Pris en lui-même, le génie échappe à la science ; mais celle-ci a du moins prise sur les conditions qui le régissent. Deux sortes de conditions, d'après Du Bos, influent sur lui, les unes physiques, les autres morales : « La naissance des hommes peut être considérée de deux côtés. On peut la considérer du côté de leur conformation physique et des inclinations naturelles qui dépendent de cette confor-

[1] Du Bos (tome II, sect. I, p. 7).

mation. On peut aussi la considérer du côté de la fortune et de la condition dans laquelle ils naissent comme membres d'une certaine société[1]. »

De ces deux sortes de conditions les secondes n'ont pas l'importance des premières. Rien ne saurait en effet arrêter le développement des facultés naturelles : « L'éducation, qui ne saurait donner un certain génie ni de certaines inclinations aux enfants qui ne les ont point, ne saurait aussi priver de ce génie ni dépouiller de ces inclinations les enfants qui les ont apportés en naissant. Les enfants ne sont contraints, ils ne sont gênés que durant un temps par l'éducation qu'ils reçoivent en conséquence de leur naissance morale ; mais les inclinations qu'ils ont en conséquence de leur naissance physique durent, plus ou moins vives, aussi longtemps que l'homme même[2] » Tous les génies remplissent donc leur vocation ; car le génie est une plante vivace qui pousse d'elle-même en dépit des obstacles.

Sans doute les conditions sociales exercent une action sur lui. Il n'est pas indifférent, pour un poète ou pour un peintre, de naître à une époque de tranquillité publique où tous les hommes ont des loisirs à consacrer à l'art, ni de vivre dans un royaume gouverné par un souverain qui donne sa protection aux artistes et où se trouvent des maîtres capables de faciliter leurs débuts : « J'appelle, dit Du Bos, des causes morales de la perfection des arts l'état heureux où se trouve la patrie des peintres et des poètes, lors-

[1] Du Bos (tome II, sect. III, page 35).
[2] Du Bos (tome II, sect. III, p. 35-36).

qu'ils fournissent leur carrière ; l'inclination de leur souverain et de leurs concitoyens pour les beaux-arts ; enfin les excellents maîtres qui vivent de leur temps, dont les enseignements abrègent les études et en assurent le fruit[1] ». De même il importe à l'artiste d'être dans une condition de fortune, également éloignée de la pauvreté, qui ôte la faculté de travailler librement, et de la richesse, qui n'en donne ni le goût ni la volonté : « Cette extrême indigence, qui force à travailler pour avoir du pain, n'est propre qu'à égarer un homme de génie, qui, sans consulter ses talents, s'attache, pressé par le besoin, aux genres de poésie qui sont plus lucratifs que les autres[2]. » Et d'autre part, « si la fortune d'un jeune homme, loin de le porter à un travail assidu, concourt avec la légèreté de son âge pour le distraire du travail, qu'augurer de lui, sinon qu'il laissera passer le temps de former ses organes sans les former[3] ? » Mais ces conditions morales et sociales peuvent tout au plus favoriser ou ralentir le développement du génie : elles auraient beau se montrer contraires et pour ainsi dire conspirer d'un commun accord contre lui, elles ne réussiraient pas à en stériliser les germes. Peut-être arrive-t-il que de grands généraux ou de grands législateurs meurent avant d'avoir eu l'occasion de manifester leur génie : « Les hommes nés avec le génie qui fait les grands généraux ou ces magistrats dignes de faire

[1] Du Bos (tome II, sect. XII, p. 136).
[3] Du Bos (tome II, sect. IX, p. 106).
[1] Du Bos (tome II, sect. IX, p. 104).

des lois meurent souvent avant que leurs talents se soient fait connaître. L'homme dépositaire d'un pareil génie ne le saurait mettre en évidence sans être appelé aux emplois auxquels ce génie le rend propre ; et il meurt souvent avant qu'on les lui ait confiés [1]. » Mais le génie des poètes et des peintres ne dépend pas autant des circonstances ; toujours il finit par se révéler : « Les hommes nés pour être de grands peintres ou de grands poètes ne sont point de ceux, s'il est permis de parler ainsi, qui ne sauraient se produire que sous le bon plaisir de la fortune. Elle ne saurait les priver des secours nécessaires pour manifester leurs talents [2]. »

« La naissance physique, affirme Du Bos [3], l'emporte toujours sur la naissance morale. » Quelles sont donc ces conditions physiques ? Du Bos commence par prévenir qu'en pareille matière il faut être prudent dans ce qu'on avance, car la science de ces choses est encore bien imparfaite ; il se bornera donc à citer les faits les plus certains : « Je me défie, dit-il [4], des explications physiques, attendu l'imperfection de cette science dans laquelle il faut presque toujours deviner. Mais les faits que j'explique sont certains ; et ces faits, quoique nous n'en concevions pas bien la raison, suffisent pour appuyer mon système. »

Le génie, d'après Du Bos, dépend de l'état des organes et de la qualité du sang : « Je conçois, dit-il [5],

[1] Du Bos (tome II, sect. II, p. 19-20).
[2] Du Bos (tome II, sect. II, p. 21).
[3] Du Bos (tome II, sect. III, p. 35).
[4] Du Bos (tome II, sect. II p. 17).
[5] Du Bos (tome II, sect. II, p. 14).

que le génie consiste dans un arrangement heureux des organes du cerveau, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de manière qu'il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l'imagination. » Bonne constitution des organes et heureuses propriétés du sang sont également nécessaires à la formation du génie. Faute d'organes bien constitués, les propriétés du sang sont seulement capables d'engendrer des chimères : « La fermentation du sang la plus heureuse ne produira que des chimères bizarres dans un cerveau composé d'organes ou vicieux ou mal disposés, et par conséquent incapable de représenter au poète la nature telle qu'elle paraît aux autres hommes [1]. » Et, d'autre part, faute d'un sang assez chaud, le cerveau le mieux façonné ne peut produire que des œuvres froides : « Si ce feu qui provient d'un sang chaud et rempli d'esprits manque en un cerveau bien disposé, ses productions seront régulières, mais elles seront froides [2]. »

Le sang, qui par son bouillonnement continu fait agir « les esprits » sur notre cerveau, dépend à son tour de l'air que nous respirons. L'air communique ses vertus à notre sang par deux voies différentes, par l'intermédiaire des poumons, et, plus indirectement, par l'intermédiaire de l'estomac ; l'air, en effet, dépose sur le sol des matières qui sont absorbées par les plantes ou entraînées par les eaux : « L'air que

[1] Du Bos (tome II, sect. II. p. 15).
[2] Du Bos (tome II, sect. II, p. 16).

nous respirons communique au sang dans notre poumon les qualités dont il est empreint. L'air dépose encore sur la surface de la terre la matière qui contribue le plus à sa féondité... Les hommes mangent une partie des fruits que la terre produit, et ils abandonnent l'autre aux animaux dont ils convertissent ensuite la chair en leur propre subsistance. Les qualités de l'air se communiquent encore aux eaux des sources et des rivières par le moyen des neiges et des pluies qui se chargent toujours d'une partie des corpuscules suspendus dans l'air[1]. » Cet air lui-même enfin dépend « de la qualité des émanations de la terre que l'air enveloppe. Suivant que la terre est composée, l'air qui l'enserre est différent [2]. ».

C'est ainsi que le génie est sous la dépendance directe de la constitution corporelle et sous la dépendance indirecte du sol et du climat. A l'appui de sa thèse, Du Bos donne plusieurs arguments. Comment douter de l'influence du climat, lorsqu'il nous est permis d'observer chaque jour l'action de la température sur notre caractère et notre intelligence ? « Suivant que l'air est sec et humide, suivant qu'il est chaud, froid ou tempéré, nous sommes gais ou tristes machinalement, nous sommes contents ou chagrins sans sujet ; nous trouvons enfin plus de facilité à faire de notre esprit l'usage que nous voulons en faire [3] ». Et surtout comment expliquer, sinon par l'influence du climat, la diversité des peu-

[1] Du Bos (tome II, sect. XIV, p. 253-254).
[2] Du Bos (tome II, sect. XIV, p. 251).
[3] Du Bos (tome II, sect, XIV, p. 251).

ples de la terre et l'assimilation assez rapide des étrangers qui viennent s'installer dans un pays ? « Pourquoi, se demande Du Bos, toutes les nations sont-elles si différentes entre elles de corsage, de stature, d'inclinations et d'esprit, quoiqu'elles descendent d'un même père ? Pourquoi les nouveaux habitants d'un pays deviennent-ils semblables, après quelques générations, à ceux qui habitaient le même pays avant eux, mais dont ils ne descendent pas [1]. »

De même que la différence des climats explique la diversité des peuples, de même les variations d'un peuple à travers les siècles ont pour cause les modifications du climat : « Ainsi qu'on impute à la différence qui est entre l'air de France et l'air d'Italie la différence qui se remarque entre les Italiens et les Français, de même il faut attribuer à l'altération des qualités de l'air de France la différence sensible qui s'observe entre les mœurs et le génie des Français d'un certain siècle et des Français d'un autre siècle [2] ». Et de là vient l'inégale répartition des artistes selon les lieux et les temps : « Les hommes ne naissent pas avec autant de génie dans un pays que dans un autre, et dans le même pays ils ne naissent pas avec autant de génie dans un temps que dans un autre temps [3]. » Il y a des pays où jamais n'a paru ni poète ni peintre, faute d'un climat favorable. « Les peuples, chez qui les arts n'ont pas fleuri, sont des peuples qui habitent un climat qui n'est point propre aux

[1] Du Bos (tome II, sect. XV, p. 264).
[2] Du Bos (tome II, sect. XIX, p. 320).
[3] Du Bos (tome II, sect. XIII, p. 182).

arts. Ils y seraient nés d'eux-mêmes sans cela, ou du moins ils y seraient passés à la faveur du commerce [1]. » Et dans un même pays nous voyons des siècles féconds en artistes et des siècles absolument stériles : « Comme les grains qu'on sème et les arbres qui sont dans leur force ne donnent pas toutes les années un fruit également parfait dans les pays où ils se plaisent davantage, de même les enfants élevés sous des climats les plus heureux ne deviennent pas dans tous les temps des hommes également parfaits [2]».

En cela se manifeste bien la prédominance signalée plus haut des conditions physiques sur les conditions morales. Les conditions morales ne peuvent pas, quand les conditions physiques sont défavorables, faire naître des artistes ; « Non seulement il est des pays où les causes morales n'ont jamais fait éclore de grands peintres ni de grands poètes ; mais ce qui prouve encore davantage, il y a eu des temps où les causes morales n'ont pas pu former de grands artisans, même dans les pays, qui en d'autres temps en ont produit avec facilité, et pour ainsi dire gratuitement [3]. » Au contraire, les conditions physiques, en dépit même des conditions morales, sont capables de provoquer une floraison artistique remarquable : « Il arrive des temps où les hommes portent en peu d'années jusqu'à un point de perfection surprenant les arts et les professions qu'ils cultivaient presque sans aucun fruit depuis plusieurs siècles. Ce prodige

[1] Du Bos (tome II, sect. XIII, p. 158).
[2] Du Bos (tome II, sect. XIV, p. 249).
[3] Du Bos (tome II, sect. XIII, p. 170-171).

survient, sans que les causes morales fassent rien de nouveau, à quoi l'on puisse attribuer un progrès si miraculeux [1]. »

Telle est, dans ses grandes lignes, la théorie, que Du Bos a exposée, de l'influence du climat sur le génie des artistes. Il importe d'en examiner la valeur. Il est superflu de faire remarquer l'insuffisance des explications physiologiques de Du Bos : sa théorie des esprits animaux, pour être empruntée à Descartes, n'en est pas moins rudimentaire ; et sa démonstration de l'influence de l'air sur notre organisme paraît bien puérile. Mais il serait malséant de lui reprocher d'avoir vécu en un temps, où la science était encore dans l'enfance. Louons plutôt la pensée féconde qui anime toute cette partie de son ouvrage : c'est avec une grande force en effet qu'il a mis en évidence l'action constante que le climat exerce sur l'esprit des hommes ; et très nettement il a montré le parti que la critique pouvait tirer de ce fait pour l'explication des œuvres artistiques.

Grâce à Du Bos deux idées vont de plus en plus clairement se faire jour en critique : c'est d'abord qu'en vertu de la liaison de l'âme et du corps, les qualités et défauts d'un artiste dépendent, en grande partie, de sa constitution physique ; et c'est ensuite qu'en vertu des liens qui rattachent l'homme au reste du monde, la constitution physique d'un artiste et par conséquent ses facultés intellectuelles sont soumises à de multiples conditions extérieures, en par-

[1] Du Bos (tome II, sect. XIII, p. 182-183).

ticulier à des conditions climatériques. On sait l'importance qu'au XIX[e] siècle Taine donnera à l'étude du « milieu » dans ses tentatives d'explication scientifique des œuvres d'art.

Le tort de Taine sera de croire qu'après avoir déterminé un certain nombre de causes qui agissent sur un artiste, il aura rendu compte de son génie. Il semble en effet qu'un résidu mystérieux demeure, qui échappe à l'analyse scientifique et qui est peut-être l'élément essentiel du génie artistique. En somme, c'est l'originalité même d'un poète ou d'un peintre qu'on ne parvient pas à expliquer par de tels procédés. C'est dire que cette méthode aura besoin d'être complétée par une autre : après avoir étudié le génie par le « dehors », il faudra tâcher de le connaître par le « dedans » ; après avoir examiné les conditions extérieures qui le régissent, il conviendra d'observer ce qu'il est en lui-même. Certes une pareille étude est loin d'être facile. On pourrait même être tenté de croire que seuls les artistes, qui créent les œuvres, sont capables de nous renseigner sur la façon dont ces œuvres ont été élaborées. Et encore il est permis de douter que les hommes de génie puissent ainsi s'analyser ; car il entre dans la création géniale une grande part d'inconscience. Certains critiques seraient plutôt à même, nous semble-t-il, de se livrer à une analyse de ce genre sur certains auteurs, sur ceux-là justement avec qui ils ont de lointaines affinités. Le génie, qui, loin d'être une monstruosité dans la nature, se trouve, comme l'a montré M. Séailles [1],

[1] SÉAILLES. *Essai sur le génie dans l'art* (Alcan).

dans le prolongement même de la vie, se ramène à des qualités ordinaires de l'esprit portées à leur plus haut degré de puissance. Or les qualités de tel ou tel écrivain de génie, un modeste critique pourra les posséder à plus faible dose ; c'en est assez pour qu'il soit en état d'entrevoir de quelle façon une œuvre littéraire a été produite et pour nous donner sur ce travail de production des aperçus intéressants.

Sans insister davantage sur l'imperfection de la méthode de Taine et sur la nécessité qui s'impose de la compléter par d'autres procédés d'investigation, nous devons néanmoins reconnaître que cette méthode a fait faire un grand pas à l'explication scientifique des œuvres littéraires et artistiques. Et dès lors il convient de louer Du Bos, qui plus d'un siècle avant Taine, avait très nettement posé les principes généraux de cette méthode féconde.

Assurément plus d'un écrivain avant Du Bos avait signalé en passant l'influence du climat sur l'homme. Déjà Hippocrate avait parlé des rapports qui existent entre chaque pays et ses habitants : « Les habitants des pays élevés battus par les vents et humides, avait-il remarqué[1], sont d'une haute stature et ont entre eux de grandes ressemblances ; le naturel y est plus doux et moins brave. Les habitants des terroirs légers, nus et sans eau, où les changements des saisons ne sont pas tempérés, ont la constitution sèche,

[1] HIPPOCRATE. Περὶ ἀέρων, ὑδάτων τε καὶ τόπων (Edition Littré, Paris, Baillière, 1840. Tome II, p. 90).

nerveuse et la coloration plutôt blonde que brune ; le naturel y est enclin à l'arrogance et à l'indocilité. Car là où les saisons éprouvent les variations les plus considérables et diffèrent le plus entre elles, là aussi vous aurez le plus de diversités dans les habitudes du corps, dans la nature et dans la constitution. Ce sont ces causes qui modifient le plus profondément la nature humaine ; puis viennent le sol d'où l'on tire la subsistance et les eaux dont on use. Généralement, en effet, vous trouverez qu'à la nature du pays correspondent la forme du corps et les dispositions de l'âme. » Lucrèce [1] avait aussi indiqué l'action de l'atmosphère sur l'organisme. « Ne voyons-nous pas que la nouveauté du ciel et des eaux éprouvent ceux qui s'éloignent de leur patrie et de leur maison ? Et cela, parce que l'air est tout autre. Quelle différence ne trouvons nous pas entre le climat des Bretons et celui de l'Egypte, où fléchit l'axe du monde ? Quelle différence encore entre celui du Pont et celui de Gadès, jusqu'à ces régions aux peuples noircis par les rayons cuisants du soleil ? Ce sont là quatre pays bien distincts l'un de l'autre, et qui répondent aux quatre directions du vent, aux quatre parties du ciel. Ils diffèrent entre eux par la couleur et la figure des habitants, par les maladies propres à chaque race. »

Plus spécialement, Jean Bodin [2], près de deux

[1] Lucrèce. *De Natura Rerum* (livre VI, vers 1103-1113).

[2] Jean Bodin. *Le cinquième livre de la République* : « Du règlement qu'il faut tenir pour accommoder la forme de République à la diversité des hommes ; et le moyen de connaître le naturel des peuples ». (Les 6 livres de la République, de Jean Bodin, Paris, 1583, p. 663-664).

siècles avant Montesquieu, avait mis en lumière la relation qu'il y a entre le climat d'une région et les mœurs politiques du peuple qui l'habite : « Or tout ainsi que nous voyons en toutes sortes d'animaux une variété bien grande, et en chacune espèce quelques différences notables, pour la diversité des régions ; ainsi pouvons-nous dire qu'il y a presque autant de variété au naturel des hommes, qu'il y a de pays ; voire en mêmes climats, il se trouve que le peuple oriental est fort différent du méridional. Et, qui plus est, en même climat, latitude et longitude, et sous même degré, on aperçoit la différence du lieu montueux à la plaine ; de sorte qu'en même ville la diversité des hauts lieux aux vallées tire après soi variété d'humeurs, et de mœurs aussi, qui fait que les villes assises en lieux inégaux sont plus sujettes aux séditions et changements que celles qui sont situées en lieu du tout égal. » Corneille lui-même, dans quelques vers de Cinna, avait émis cette idée que suivant les climats doit varier la forme des gouvernements [1] :

« J'ose dire Seigneur, que par tous les climats
Ne sont pas bien reçus toutes sortes d'Etats ;
Chaque peuple a le sien conforme à sa nature,
Qu'on ne saurait changer sans lui faire une injure :
Telle est la loi du Ciel, dont la sage équité
Sème dans l'Univers cette diversité. »

Quant à l'influence du climat sur le caractère et

[1] CORNEILLE. *Cinna* (1640). Acte II, Scène I.

l'esprit, elle avait été brièvement indiquée par Boileau, dans ce vers de l'Art Poétique [1] :

« Les climats font souvent les diverses humeurs »

par Malebranche, dans un chapitre de la « Recherche de la Vérité » intitulé [2] : « Que l'air qu'on respire cause aussi quelque changement dans les esprits », et par La Bruyère, dans cette remarque des Caractères [3] : « Il me semble que l'on dépend des lieux pour l'esprit, l'humeur, la passion, le goût et les sentiments ». Mais c'est surtout chez Bouhours, Fontenelle et Fénelon que cette théorie se trouve, non pas développée en détails, mais du moins exposée déjà avec plus de précision. Bouhours, dans les deux passages que voici [4], montre l'action du tempérament sur l'esprit et l'action du climat sur le tempérament : « Mais je voudrais bien savoir, ajouta-t-il, d'où viennent toutes ces qualités qui font le bel esprit. Elles viennent, répondit Ariste, d'un tempérament heureux et d'une certaine disposition des organes : ce sont des effets d'une tête bien faite et bien proportionnée, d'un cerveau bien tempéré et rempli d'une substance délicate, d'une bile ardente et lumineuse, fixée par la mélancolie et adoucie par le sang. La bile donne le

[1] Boileau. *Art Poétique* (1674). Chant III, vers 114.
[2] Malebranche. *Recherche de la Vérité* (1674). Livre II, 1re partie, chap. 3 (Ed. Charpentier, 1842 ; tome II, p. 102).
[3] La Bruyère. *Les Caractères* (chap. 2, du Cœur). (Ed. Rébelliau, p. 120).
[4] Bouhours. *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671). 4e Entretien : le bel esprit (nouvelle édition, 1748, Paris, chez Desprez et Cavalier ; p. 275 et 294).

brillant et la pénétration ; la mélancolie donne le bon sens et la solidité ; le sang donne l'agrément et la délicatesse ». — « J'avoue, interrompit Ariste, que les beaux esprits sont un peu plus rares dans les pays froids, parce que la nature y est plus languissante et plus morne, pour parler ainsi ». Fontenelle [1] constate que les productions de l'esprit varient avec les climats comme les productions de la terre : « Les différentes idées sont comme des plantes ou des fleurs qui ne viennent pas également bien en toutes sortes de climats. Peut-être notre terroir de France n'est-il pas propre pour les raisonnements que font les Egyptiens, non plus que pour leurs palmiers ; et sans aller si loin, peut-être les orangers qui ne viennent pas aussi facilement ici qu'en Italie marquent-ils qu'on a en Italie un certain tour d'esprit que l'on n'a pas tout-à-fait semblable en France. Il est toujours sûr que par l'enchaînement et la dépendance réciproque qui est entre toutes les parties du monde matériel les différences de climats qui se font sentir dans les plantes doivent s'étendre jusqu'aux cerveaux et y faire quelque effet ». Et Fénelon [2], enfin, dans sa Lettre à l'Académie, exprime exactement la même idée que Fontenelle : « Certains climats sont plus heureux que d'autres pour certains talents comme pour certains fruits. Par exemple, le Languedoc et la Provence produisent des raisins et

[1] FONTENELLE. *Digression sur les anciens et les modernes* (1688). (Œuvres, tome II, p. 126. La Haye, 1728).

[2] FÉNELON. *Lettre sur les occupations de l'Académie Française* (1713). chap. IV : Projet de Rhétorique.

des figues d'un meilleur goût que la Normandie et que les Pays-Bas. De même les Arcadiens étaient d'un naturel plus propre aux beaux-arts que les Scythes. Les Siciliens sont encore plus propres à la musique que les Lapons. On voit même que les Athéniens avaient un esprit plus vif et plus subtil que les Béotiens. »

Comme on le voit par toutes les citations qui précèdent, bien avant Du Bos a été signalée par des écrivains divers l'influence du climat sur la constitution physique, les habitudes sociales, le caractère et l'intelligence de l'homme. Et vraisemblablement Du Bos connaissait, — car il était très érudit, — la plupart des passages où cette idée se trouve exprimée dans les ouvrages antiques et dans les ouvrages modernes antérieurs à la publication de son livre. D'ailleurs cette idée avait été plus d'une fois mise en avant au cours des polémiques auxquelles donna lieu la querelle des Anciens et des Modernes. On peut donc dire qu'à l'époque où écrivait Du Bos elle flottait en quelque sorte dans les esprits.

L'originalité de Du Bos n'en subsiste pas moins. Car autre chose, semble-t-il, est de rencontrer par hasard une pensée intéressante et de s'amuser un instant avec elle par curiosité, autre chose d'en saisir toute l'importance et d'en tirer par un effort créateur une longue suite de conséquences. Une idée, après tout, ne vaut que par l'analyse qu'on en fait et le développement qu'on en donne. Est-on jamais sûr que la pensée en apparence la plus nouvelle, qui occupe notre esprit à cette heure, n'a pas déjà traversé

le cerveau de bien des hommes avant nous ? Mais du moins ce qui appartient en propre à un penseur, c'est le sentiment qu'il a de la portée d'une idée, et l'effort personnel qu'il a fait pour en exprimer tout le contenu. Or Du Bos est le premier, à notre connaissance, qui ait traité pour elle-même et sérieusement approfondi la question de l'influence du climat sur l'esprit des artistes. Il a posé ainsi l'un des grands principes, sur lesquels s'appuiera, au XIXe siècle, la critique scientifique des œuvres d'art.



CHAPITRE IV

Essai de critique comparée

Il y a, nous l'avons dit, éparse en plusieurs chapitres du livre de Du Bos, toute une théorie sur les rapports de la poésie et de la peinture. Essayons d'en dégager les traits essentiels. La comparaison, que Du Bos institue entre ces deux arts, porte sur leur objet, leurs procédés et leur puissance.

Le but de la poésie comme de la peinture est d'imiter les objets réels. Le principal intérêt des poèmes et des tableaux vient, d'après Du Bos, nous l'avons vu, de l'intérêt même des objets imités. Et s'il arrive, par exemple, que « des tableaux, où nous ne voyons que l'imitation des différents objets qui ne nous auraient point attachés si nous les avions vus dans la nature, ne laissent pas de se faire regarder longtemps [1] », c'est qu'en de pareils tableaux nous nous intéressons moins aux objets imités qu'au talent de l'imitateur : « Notre attention et notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sait nous plaire, même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a su contrefaire si bien la nature [2]. » Mais sur ce point déjà nous constatons une première différence entre la peinture

[1] Du Bos (tome I, sect. X, p. 69).
[2] Du Bos (tome I, sect. X, p. 71).

et la poésie. Car, si l'on consent à faire attention à des tableaux qui n'ont d'autre mérite que celui de l'exécution, en revanche on fait peu de cas « des ouvrages d'un poète qui n'a pour talent que celui de réussir dans la mécanique de son art[1]. » D'où vient la préférence que nous accordons ainsi à la peinture ? C'est d'abord, selon Du Bos, que la technique du peintre est plus difficile à posséder que celle du poète : « Il est tout autrement difficile d'être bon coloriste et dessinateur élégant, que grand arrangeur de mots et rimeur exact[2]. » Et c'est ensuite que les imitations de la peinture sont toujours plus fidèles que les imitations de la poésie : « Il n'est point, dit Du Bos[3], d'imitation de la nature dans les compositions du simple versificateur, ou du moins... il est bien difficile que des vers français imitent assez bien dans la prononciation le bruit que le sens de ces vers décrit, pour donner beaucoup de réputation au poète qui ne saurait pas faire autre chose. La rime n'est pas l'imitation d'aucune beauté qui soit dans la nature : mais il est une imitation précieuse des beautés de la nature dans les tableaux du peintre qui ne sait que bien colorer. Nous y retrouvons la chair des hommes, et nous reconnaissons dans ses paysages les différents effets de la lumière et de la couleur naturelle de tous les objets. »

Si la peinture et la poésie doivent l'une et l'autre imiter la nature, dans cette nature elles ne peuvent

[1] Du Bos (tome I, sect. XI, p. 73).
[2] Du Bos (tome I, sect. XI, p. 73)
[3] Du Bos (tome I, sect XI, p. 73-74).

pas cependant imiter toutes deux les mêmes objets. Cela tient à la différence de leurs procédés. La peinture en effet se sert, comme signes, de lignes et de couleurs qui se juxtaposent dans l'espace; la poésie use de mots qui se succèdent dans le temps. De là pour chacun de ces arts des avantages et des inconvénients particuliers. Voici d'abord par où se manifeste l'infériorité de la peinture à l'égard de la poésie. La peinture traduit les sentiments seuls qui s'expriment au dehors par des gestes, des attitudes ou des jeux de la physionomie; elle ne peut rendre les émotions qui pour théâtre unique ont la conscience : « Un poète, remarque Du Bos [1], peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne saurait nous faire entendre. Un poète peut exprimer plusieurs de nos pensées et plusieurs de nos sentiments qu'un peintre ne saurait rendre, parce que ni les uns ni les autres ne sont suivis d'aucun mouvement propre et spécialement marqué dans notre attitude ni précisément caractérisé sur notre visage. » De plus, la peinture n'a pas le moyen de représenter le déroulement des phénomènes dans le temps; ou bien elle doit se borner à reproduire des objets immobiles, ou bien elle est obligée d'immobiliser en quelque sorte la portion de la réalité mouvante qu'elle veut nous montrer : « Comme le tableau qui représente une action ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le peintre ne saurait atteindre au sublime, que les choses qui ont précédé la situation

[1] Du Bos (tome I, sect. XIII, p. 84-85).

présente jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire. Au contraire la poésie nous décrit tous les incidents remarquables de l'action qu'elle traite; et ce qui s'est passé jette souvent du merveilleux sur une chose fort ordinaire qui se dit ou qui arrive dans la suite[1]. » Enfin, non seulement la peinture n'est pas, comme la poésie, capable de représenter le monde invisible de l'âme ni le monde matériel en ce qu'il a de changeant, mais des sentiments mêmes qu'elle parvient à rendre elle ne peut exprimer qu'un seul à la fois, et des objets qu'elle est en état de reproduire elle ne saurait montrer qu'un aspect unique : « Un peintre, a dit Du Bos, ne peut peindre dans chaque tableau qu'un des sentiments qu'il lui est impossible d'exprimer... Il faut qu'il emploie tout son tableau à l'expression de ce sentiment[2]. » Et plus loin : « Le peintre ne peint qu'une seule fois chacun de ses personnages et ne saurait employer qu'un trait pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible[3]. » La poésie, au contraire, maîtresse de la durée, peut s'y prendre comme à plusieurs reprises pour enfoncer dans notre esprit le trait qui lui tient à cœur : « Un poète peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages. Si quelques-uns de ces traits avortent, s'ils ne frappent point précisément à son but, s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée

[1] Du Bos (tome I, sect. XIII, p. 87).
[2] Du Bos (tome I, sect. XIII, p. 87).
[3] Du Bos (tome I, sect. XIII, p. 93).

qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent venir au secours des premiers. Joints ensemble, ils feront ce qu'un seul n'aurait pu faire, et ils exprimeront ainsi l'idée du poète dans toute sa force[1]. »

Sur d'autres points la peinture reprend l'avantage. Le peintre, en effet, reproduisant les signes extérieurs des sentiments, en fait mieux saisir le caractère particulier, la physionomie propre : « L'âge, la patrie, le tempérament, le sexe et la profession mettent de la différence entre les symptômes d'une passion produite par le même sentiment... Or le poète ne saurait rendre cette diversité sensible dans ses vers... Il faudrait qu'il commençât par un détail fatigant de l'âge, du tempérament et même du vêtement des personnages qu'il veut introduire à son action principale. On ne lui pardonnerait jamais une énumération pareille... D'ailleurs, la poésie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie de ces circonstances... Au contraire, rien n'est plus facile au peintre intelligent que de nous faire connaître l'âge, le tempérament, le sexe, la profession et même la patrie de ses personnages, en se servant des habillements, de la couleur des chairs, de celle de la barbe et des cheveux, de leur longueur et de leur épaisseur comme de leur tournure naturelle, de l'habitude du corps, de la contenance, de la figure, de la tête, de la physionomie[2]. » D'autre part, la peinture peut mieux que la poésie donner

[1] Du Bos (tome I, sect. XIII, p. 92).
[2] Du Bos (tome I, sect. XIII, p. 94-96).

l'image d'objets très complexes : un tableau représensentera très bien une foule ; un poème en donnera difficilement une vision assez nette : « Des acteurs, qui ne prennent pas un intérêt essentiel à l'action dans laquelle on leur fait jouer un rôle, sont froids à l'excès en poésie. Le peintre, au contraire, peut faire intervenir à son action autant de spectateurs qu'il juge convenable. Dès qu'ils y paraissent touchés, on ne demande plus ce qu'ils y font [1]. » On voit comment la diversité des signes employés oblige la peinture et la poésie à choisir l'une et l'autre des sujets différents.

Ces deux arts, qui, par des moyens variés, tendent au même but, exercent-ils un pouvoir semblable sur l'esprit des hommes ? D'après Du Bos, la peinture agit plus fortement sur nous que la poésie ; et, pour expliquer cette supériorité de la peinture, il donne deux raisons. La première est que la peinture opère en nous par le moyen du sens de la vue ; or, dit-il, « la vue a plus d'empire sur l'âme que les autres sens. La vue est celui des sens en qui l'âme, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance. C'est au sens de la vue que l'âme appelle du rapport des autres sens, lorsqu'elle soupçonne ce rapport d'être infidèle. Ainsi, les bruits et les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles. Par exemple, les cris d'un homme blessé que nous ne voyons point ne nous affectent pas, bien que nous ayons connaissance du sujet qui lui fait jeter les cris

[1] Du Bos (tome I, sect. XIII, p. 103).

que nous entendons, comme nous affecterait la vue de son sang et de sa blessure. On peut dire, métaphoriquement parlant, que l'œil est plus près de l'âme que l'oreille [1], » La seconde raison est que la peinture emploie des signes naturels, la poésie des signes artificiels. Or les signes naturels ont sur nous un effet plus sûr et plus immédiat ; car ils éveillent en notre âme, sans intermédiaire et comme par leur vertu secrète, tous les sentiments qui s'y trouvent naturellement liés ; tandis que les signes artificiels n'agissent sur nous que d'une façon indirecte : « Les signes que la peinture emploie pour nous parler ne sont pas des signes arbitraires et institués, tels que sont les mots dont la poésie se sert. La peinture emploie des signes naturels dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. Ils tirent leur force du rapport que la nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs et nos organes, afin de procurer notre conservation... Les vers les plus touchants ne sauraient nous émouvoir que par degrés, et en faisant jouer plusieurs ressorts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent et ces peintures qui nous intéressent [2]. » On pourrait objecter, avoue Du Bos, que les tableaux font moins verser de larmes que les tragédies. Mais c'est, répond-il, que « la tragédie, qu'on entend

[1] Du Bos (tome I, sect. XL, p. 414).
[2] Du Bos (tome I, sect. XL, p. 414-416).

réciter sur le théâtre, fait son effet à l'aide des yeux [1] » et qu'en somme une tragédie renferme une infinité de tableaux : « Le peintre, qui fait un tableau du sacrifice d'Iphigénie, ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La tragédie de Racine met sous nos yeux plusieurs instants de cette action, et ces différents incidents se rendent réciproquement les uns les autres plus pathétiques... Le tableau ne livre donc qu'un assaut à notre âme, au lieu qu'un poème l'attaque durant longtemps avec des armes toujours nouvelles [2]. » Mais, à égalité de moyens, Du Bos affirme que la peinture est plus puissante que la tragédie : « Un poème entier nous émeut plus qu'un tableau, bien qu'un tableau nous émeuve plus qu'une scène qui représenterait le même événement, si cette scène était détachée des autres et si elle était lue, sans que nous eussions rien vu de ce qui l'a précédée [3]. »

Telles sont les principales réflexions, que nous trouvons dans le livre de Du Bos, sur les rapports de la peinture et de la poésie. Sur certaines d'entre elles il est permis sans doute de faire des réserves. C'est ainsi que nous avons eu déjà l'occasion de montrer, au chapitre II de notre étude, ce qu'il y a d'étroit et d'incomplet dans la théorie de Du Bos sur l'imitation artistique. De même on pourrait contester cette double affirmation de Du Bos, à savoir que la peinture est un art plus difficile que la poésie et

[1] Du Bos (tome I. sect. XL, p. 423).
[2] Du Bos (tome I, sect. XL, p. 423-424).
[3] Du Bos (tome I, sect XL, p. 424).

qu'elle exerce plus d'action sur les hommes. Ne faut-il pas tenir compte avant tout, en pareille matière, des aptitudes naturelles des artistes et des dispositions de ceux auxquels les œuvres d'art s'adressent? Mais combien pénétrantes sont les remarques que fait Du Bos sur le choix des sujets propres à la peinture et à la poésie! Partant de cette constatation première que la peinture est un art qui relève de l'espace et la poésie un art qui relève du temps, Du Bos en déduit un grand nombre de conséquences intéressantes, qui tracent pour ainsi dire les limites du domaine où se meuvent les peintres et les poètes.

D'ailleurs, plus que telle ou telle pensée particulière de Du Bos, ce qu'il importe de considérer ici, c'est la méthode même qu'il emploie, c'est le parallèle qu'il poursuit jusque dans ses détails entre la poésie et la peinture. Assurément il n'est pas le premier à avoir rapproché ainsi ces deux arts l'un de l'autre. Sans parler du mot bien connu et longtemps mal interprété d'Horace : « Ut pictura poesis [1] », ni de la comparaison fameuse de Simonide, rapportée par Plutarque [2] et citée par Cicéron [3] : « La poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette », on peut relever chez plusieurs écrivains anciens et chez plusieurs écrivains modernes antérieurs à Du Bos un assez grand nombre de comparaisons entre la peinture et les œuvres littéraires. C'est ainsi qu'Aristote, dans son Art Poétique, cite

[1] Horace. *Ars poetica* v. 361.
[2] Plutarque. *De gloria atheniensium*, c. 3, p. 346, F.
[3] Cicéron. *Ad Herennium* 4, 28, 39.

plus d'une fois l'exemple des peintres à l'appui des conseils qu'il donne aux poètes tragiques : « Il faut que les poètes peignent les hommes ou meilleurs qu'ils ne sont, ou pires, ou bien tels quels ; ainsi procèdent les peintres : Polygnote les peignait meilleurs, Pauson plus mauvais, Denys tels qu'ils sont [1]. » Ailleurs : « Sans action il n'y a point de tragédie ; il peut y en avoir sans mœurs : telles la plupart de nos pièces modernes, et celles, peut-on dire, de presque tous les poètes. De même en peinture, Zeuxis était en cela très inférieur à Polygnote. Celui-ci excellait dans la peinture des mœurs ; on n'en voit point dans les tableaux de Zeuxis [2]. » Ailleurs encore : « La tragédie étant l'imitation d'êtres plus grands que le vulgaire, les poètes doivent suivre l'exemple des peintres habiles, qui font les portraits ressemblants et cependant embellissent les modèles [3]. » Cicéron affirme qu'une même loi préside au développement de la peinture et de la poésie : « Chez Zeuxis, Polygnote, Timanthe et les autres peintres, qui n'ont usé que de quatre couleurs, nous louons surtout le dessin ; mais chez Œtion, Nicomaque, Protogène et Apelle tout est déjà parfait. Je ne sais si pour tous les arts il n'en est pas de même ; rien n'est en effet porté à la perfection aussitôt que découvert ; il est certain que des poètes ont existé avant Homère [4] ». Et Quintilien signale un procédé commun

[1] ARISTOTE. *Art poétique* (chap. II).
[2] ARISTOTE. *Art poétique* (chap. VI).
[3] ARISTOTE. *Art poétique* (chap. XIV).
[4] CICÉRON. *Brutus* (caput XVIII)

aux peintres et aux orateurs : « Dans un portrait le visage est à découvert ; cependant Apelle peignit Antigone de profil, pour calmer la difformité de l'œil qu'elle avait perdu. Dans un discours aussi il faut dissimuler certaines choses, qui ne doivent pas être montrées ou qu'on ne pourrait exprimer avec dignité[1]. » Chez des écrivains modernes, comme Perrault en particulier dans son « Parallèle des anciens et des modernes » (1688, 92, 97), on peut même dire que les comparaisons entre différents arts, entre la peinture et la poésie surtout, deviennent presque habituelles ; M. Brunetière[2] en a fait la remarque : « Grâce aux préjugés mêmes qu'il apportait dans la question, auteur d'un poème sur la Peinture, frère de l'architecte de la colonnade du Louvre, ami de Fontenelle, et comme tel un peu frotté de science, contrôleur enfin des bâtiments du roi, on pourrait dire que Perrault a mis la critique littéraire sur le chemin de l'esthétique générale, en mêlant constamment, dans son Parallèle, aux réflexions de l'ordre uniquement littéraire, des considérations souvent ingénieuses, tirées des autres arts ou de la science même, et en tâchant de les concilier ou de les coordonner les unes aux autres sous la loi de quelques principes généraux. » Chez Fénelon aussi, quoique moins fréquemment que chez Perrault, on trouve des rapprochements entre la pein-

[1] QUINTILIEN. *De institutione oratoria* (cap. 23, liber II).
[2] BRUNETIÈRE. *L'évolution des genres* (Hachette, 1890 ; tome I, p. 120).

ture et la poésie, dans ce passage [1] par exemple de la Lettre à l'Académie : « La poésie est sans doute une imitation et une peinture. Représentons-nous donc Raphaël qui fait un tableau. Il se garde bien de faire des figures bizarres, à moins qu'il ne travaille dans le grotesque.... L'art est défectueux dès qu'il est outré ; il doit viser à la ressemblance. Puisqu'on prend tant de plaisir à voir dans un paysage du Titien des chèvres qui grimpent sur une colline pendante en précipice, ou dans un tableau de Téniers des festins de village et des danses rustiques, faut-il s'étonner qu'on aime à voir dans l'Odyssée des peintures si naïves du détail de la vie humaine ? »

Il y a loin malgré tout des comparaisons accidentelles et brièvement esquissées, que nous trouvons chez Aristote, Cicéron, Quintilien, Perrault et Fénelon, au parallèle approfondi institué par Du Bos entre la peinture et la poésie. Mais là où apparaît clairement l'originalité de Du Bos, c'est qu'il ne s'est pas borné, comme ses prédécesseurs, à souligner en passant quelques-unes des ressemblances qui existent entre ces deux arts ; c'est qu'ils s'est efforcé d'en marquer nettement les différences. Or, si le hasard peut faire surgir à l'esprit de qui ne les cherchait pas certaines ressemblances entre deux objets, il faut vraiment avoir entrepris de ces objets une étude sérieuse pour en apercevoir les différences. On peut donc bien dire que Du Bos est le premier à avoir cin-

[1] Fénelon. *Lettre sur les occupations de l'Académie Française* (1713). (Chap. V. Projet de poétique).

quante ans environ avant le Laocoon [1] de Lessing, formulé une théorie générale des rapports de la poésie et de la peinture.

Par là il a inauguré une nouvelle forme de la critique, la critique comparée, dont l'utilité est très grande pour les artistes et les esthéticiens. Déterminant avec précision les frontières de tous les arts, montrant avec clarté comment la différence des procédés qu'ils emploient impose une égale diversité dans le choix des sujets qu'ils traitent, la critique comparée fournit aux artistes de précieuses indications sur ce qu'ils peuvent ou ne peuvent pas faire, et, dans notre temps où la recherche de la nouveauté entraîne parfois des confusions dangereuses, elle les met en garde contre la tentation d'empiéter sur le domaine des arts voisins. Et d'autre part, bien que l'esthétique en ces dernières années se soit ramifiée en autant d'esthétiques particulières qu'il existe d'arts différents, la critique comparée, en dégageant ce qu'il y a de commun à toutes les impressions que font sur nous les arts et ce qu'il y a de propre à chacune d'elles, contribue à faire pénétrer aux esthéticiens la véritable nature des œuvres artistiques.

[1] Lessing, *Laocoon*, ou *Des limites de la peinture et de la poésie*, 1766 (trad. Courtin ; Hachette, 4e éd., 1887).



CONCLUSION

On voit dans quelle mesure nous avons le droit de dire que l'abbé Du Bos a renouvelé la critique. Le premier il a émis des doutes sur la légitimité de la méthode qu'on employait jusqu'alors dans l'appréciation des œuvres littéraires et artistiques. Le premier il a essayé de trouver les raisons du plaisir que nous procurent les œuvres d'art. Le premier il a tenté de rendre compte du génie. Le premier enfin il a rapproché d'une manière suivie l'art des peintres et l'art des poètes. En un mot, il a eu le mérite d'introduire en critique l'esprit philosophique.

S'il nous fallait maintenant expliquer à quoi tient cette originalité de Du Bos, nous commencerions par dire, — pour ne pas tomber nous-même dans le défaut que nous reprochions précédemment à Taine, — que Du Bos en est avant tout redevable aux qualités naturelles de son esprit. Il était en effet de ceux qui apportent, en tout ce qu'ils font et dans tout ce qu'ils voient, le besoin insatiable de comprendre, de ceux qui ne peuvent se laisser aller au fil des évènements ni s'abandonner au gré de leurs impressions sans chercher à démêler les lois mystérieuses qui régissent le monde extérieur ainsi que la nature humaine. Voilà pourquoi les jouissances artistiques elles-mêmes ont paru à Du Bos matière à réflexion. Croyons-en

d'ailleurs sur ce point un philosophe, David Hume [1], qui rangeait l'abbé Du Bos « dans le petit nombre des critiques qui ont eu quelque *teinture de philosophie.* »

Au surplus, deux causes nous paraissent avoir contribué à singulièrement ouvrir l'esprit de Du Bos. Tout d'abord, ce n'est pas sans profit intellectuel qu'il passa une partie de sa vie à voyager en Europe. On sait en effet qu'il fut à différentes reprises chargé par M. de Torcy, un des derniers ministres des Affaires Etrangères de Louis XIV, et plus tard par le Régent et par le Cardinal Dubois, de missions diplomatiques en Angleterre, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Espagne. Il sut observer les pays qu'il parcourut. Fénelon l'en félicitait un jour dans une lettre [2] : « Vous connaissez les pays étrangers, vous les avez étudiés avec la connaissance de l'histoire et avec les vrais principes sur tout ce qui regarde les lois, le commerce, les diverses formes de gouvernement, les intérêts, les génies divers des peuples et les moyens de les accommoder à nos besoins. » Au cours de ses voyages il entrait en relations avec les artistes et les écrivains ; en Hollande, par exemple, il se lie avec Bayle ; en Angleterre, il noue connaissance à Londres avec Saint-Evremond et à Oxford avec plusieurs savants. Il apprit la langue des peuples qu'il visita et par suite fut à même de comparer

[1] DAVID HUME. *Dissertation sur les passions, sur la tragédie, sur la règle du goût* (Amsterdam, 1759 ; p. 72).

[2] Lettre inédite de FÉNELON à Du Bos, du 20 nov. 1713 (Collection particulière du Comte de Troussures).

les œuvres des littératures étrangères avec les œuvres des littératures anciennes et de la littérature française. Ces conversations avec des écrivains et des savants de pays divers et ces comparaisons entre des littératures différentes eurent certainement pour résultat d'enrichir ses connaissances, de provoquer ses réflexions, et, pour tout dire, de lui élargir l'esprit. D'Alembert a bien marqué l'importance de ces voyages dans la formation intellectuelle de Du Bos : « Ses voyages dans les différentes parties de l'Europe, dit-il [1], la connaissance qu'il avait des langues étrangères, ses conversations avec les artistes et les écrivains célèbres de chaque nation, les nombreux ouvrages de l'art qu'il avait eus sous les yeux, tous ces secours ajoutaient à ses lumières naturelles beaucoup de lumières acquises. » Qui sait même si ce n'est pas à son voyage en Italie, au cours duquel justement il travailla à ses « Réflexions sur la poésie et la peinture », que nous devons l'idée de cet ouvrage ? En Italie plus qu'ailleurs son attention devait naturellement se tourner vers les arts ; en Italie surtout devaient s'imposer à son esprit de perpétuels rapprochements entre les poètes et les peintres.

Ce n'est pas en vain non plus que Du Bos assista à la longue querelle des Anciens et des Modernes, à laquelle du reste son livre se rattache par un certain côté [2]. Sous la puérilité apparente des débats s'était

[1] D'ALEMBERT. *Eloge de l'abbé Du Bos* (Ouvrage cité, p. 10).
[2] Voir à ce sujet l'ouvrage d'HIPPOLYTE RIGAULT : *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes* (Paris, 1856, Hachette ; p. 464 et 471).

agitée en effet une grave question. Pour la première fois se rencontraient et s'opposaient, sur le terrain de la critique, d'une part le vieil esprit d'autorité avec sa foi inébranlable dans les œuvres consacrées par la tradition, et d'autre part un esprit nouveau, plus large, fait à la fois de curiosité philosophique et de rigueur scientifique. La lutte, il est vrai, fut assez mal dirigée par les deux adversaires : Si l'un fit preuve d'une grande maladresse dans la résistance, l'autre montra bien de la légèreté dans l'attaque. L'issue parut douteuse ; et les deux ennemis sortirent de la mêlée presque également couverts de ridicule. Néanmoins les résultats de cette polémique furent loin d'être nuls. Car, à la fin, quand l'apaisement se fut fait dans les esprits et que les arguments invoqués de part et d'autre apparurent dans leur froide réalité, on vit surgir, de la cendre même des mauvaises raisons mises en avant dans le feu de l'action, des idées bien vivantes et pleines d'avenir. La critique, jusque-là enfermée dans une enceinte très étroite, vit soudain son horizon s'étendre. C'est cet élargissement de la critique que nous constatons, presque au lendemain de la querelle des Anciens et des Modernes, dans le livre de Du Bos « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. »

Du Bos a donc été, si l'on veut, servi par les circonstances, ou plus exactement il a su se servir d'elles. Sans son esprit philosophique, habitué à la réflexion, il n'aurait pas autant profité de ses voyages à l'étranger. Sans son esprit philosophique, profond et pénétrant, il n'aurait pas tiré parti, comme il l'a

fait, du spectacle que lui offrit la querelle des Anciens et des Modernes. Son originalité ne consiste pas précisément à avoir découvert des idées jusque-là inexprimées (et qui donc peut se vanter d'une telle découverte ?) ; elle consiste à avoir mis en valeur des idées qui, — si l'on en juge par les passages que nous avons cités des écrivains contemporains de Du Bos, comme Saint-Evremond, Fénelon, Lamotte et Fontenelle —, étaient certainement dans l'air à l'époque où il vivait. A défaut de pensées vraiment neuves, on lui doit tout au moins une méthode nouvelle : l'application de l'esprit philosophique à l'étude des œuvres d'art. Et c'est pourquoi, véritable prédécesseur d'Hutcheson, de Crouzas, du Père André, de l'abbé Batteux, de Baumgarten, de Burke, de Lessing, de Kant et de Schiller [1], — (pour nous en tenir au XVIIIe siècle) —, il mérite d'être regardé comme le fondateur de l'esthétique moderne. S'il n'a pas inventé le nom, il a du moins créé la chose.

En toute justice par conséquent l'ouvrage de Du Bos, dont nous venons de nous occuper, doit trouver place dans notre histoire littéraire, puisqu'il présente

[1] HUTCHESON. *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu* (1720).
CROUZAS. *Traité sur le beau* (1724).
Le P. ANDRÉ. *Essai sur le beau* (1741).
L'abbé BATTEUX. *Les Beaux-arts reduits à un principe* (1746).
BAUMGARTEN. *Aesthetica* (Francfort, 1750-58).
BURKE. *Recherches philosophiques sur nos idées du beau et du sublime* (1757).
LESSING. *Laocoon*, ou *Des limites de la peinture et de la poésie* (1766).
KANT. *La critique du jugement* (1790).
SCHILLER. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795)

le double intérêt de se rattacher au mouvement d'idées, auquel donna naissance la querelle des Anciens et des Modernes, et d'exprimer l'effort de pensée créatrice d'un esprit vraiment philosophique. Et quand on songe aux éloges dont fut comblé pendant sa vie l'abbé Du Bos, vingt ans Secrétaire Perpétuel de l'Académie Française (1722-1742), on s'étonne que cet écrivain soit après sa mort à peu près tombé dans l'oubli et que de nos jours même, où de patients érudits ont secoué la poussière de tant d'œuvres ignorées, il lui ait fallu attendre si longtemps notre modeste réhabilitation.

I

APPENDICE BIOGRAPHIQUE

Jean-Baptiste Dubos ou plutôt Du Bos (c'est ainsi qu'il signait, ses lettres nous le montrent) est né à Beauvais, le 22 décembre 1670. Il était fils d'un marchand, échevin de cette ville. Parti de Beauvais à l'âge de seize ans, il n'y revint qu'à longs intervalles et de passage. A part le temps de ses voyages à l'étranger, il résida constamment à Paris, où il habita jusqu'en 1717, place des Victoires, et ensuite rue Neuve-des-Bons-Enfants. C'est là qu'il mourut, en 1742; il fut enterré le 24 mars en l'église Saint-Eustache.

Du Bos eut une triple carrière, d'homme d'église, de diplomate et d'écrivain.

Venu à Paris en 1686 pour y faire ses études de philosophie et de théologie, il se fit recevoir bachelier en Sorbonne en 1691 ; il obtint en 1714 un canonicat dans l'église cathédrale de Beauvais et en 1723 l'abbaye Notre-Dame de Bessons, près Beauvais.

Commis aux affaires étrangères dans la première moitié de sa vie, il fut à ce titre employé par M. de Torci, par le régent et par le cardinal Dubois à des missions diplomatiques en Angleterre, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Espagne. C'est ainsi qu'au commencement de la guerre de 1701 il fut chargé de négociations en

Angleterre et en Hollande, afin d'engager à la paix ces deux puissances. Plus tard il prit part aux conférences d'Utrecht, de Bade et de Rastadt. Il fut un politique clairvoyant ; la preuve en est qu'il prophétisa 72 ans à l'avance dans son livre sur « Les intérêts de l'Angleterre mal entendus dans la guerre présente », paru en 1703, l'insurrection des colonies anglaises de l'Amérique du Nord contre leur mère-patrie. Et le cardinal Dubois, — des lettres nous l'attestent, — eut souvent recours à ses lumières.

Sa réputation de savant universel (Voltaire, dans une lettre à Thieriot du 31 octobre 1738 l'appelle Varron-Dubos) et le succès de son ouvrage « Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture » lui ouvrent les portes de l'Académie Française, où il entre le 3 février 1720 à la place de Charles-Claude Genest ; il est élu secrétaire perpétuel à la mort d'André Dacier, le 19 novembre 1722. C'est lui, — comme nous l'apprend une lettre du cardinal Fleury, — qui parvint à lever les obstacles qui s'opposèrent un temps à l'entrée de Montesquieu à l'Académie Française.

Du Bos était lié avec les principaux écrivains de l'époque ; témoin les lettres, qui lui furent adressées par eux, et dont quelques-unes sont parvenues jusqu'à nous. Elles font partie de la collection particulière de M. le comte de Troussures, descendant d'un neveu de l'abbé Du Bos. La plupart de ces lettres traitent d'ailleurs de questions insignifiantes : trois d'entre elles cependant présentent un certain intérêt : une de Saint-Evremond sur la mort de la

duchesse de Mazarin, une de Bayle sur l'interdiction de son Dictionnaire en France et une de Fénelon sur la traduction de l'Iliade par Lamotte. Du Bos était encore en relations avec J.-B. Rousseau, qui dans une lettre du 8 novembre 1696 lui demande affectueusement de ses nouvelles, et avec Voltaire[1] qui le 30 octobre 1738 lui écrivait ceci ? « Il y a bien longtemps, Monsieur, que je vous suis attaché par la plus forte estime ; je vais l'être par la reconnaissance. Je ne vous répéterai point ici que vos livres doivent être le bréviaire des gens de lettres, que vous êtes l'écrivain le plus utile et le plus judicieux que je connaisse ; je suis si charmé de voir que vous êtes le plus obligeant que je suis tout occupé de cette dernière idée. »

Du Bos fut donc estimé par les plus grands de ses contemporains. Aux témoignages déjà cités il faut joindre celui de Montesquieu qui, dans l'Esprit des Lois (Livre XXX, chapitre 35), après avoir critiqué l'ouvrage historique de Du Bos sur « L'établissement de la Monarchie française dans les Gaules », ajoutait

[1] Il est bon de rappeler que Voltaire doit à Du Bos le sujet de sa Henriade ; Voltaire a d'ailleurs eu le bon goût de le reconnaître dans ce passage de son Siècle de Louis XIV, chap. 32 : « L'abbé Du Bos, homme d'un très grand sens, qui écrivait son traité sur la Poésie et sur la Peinture vers l'an 1714, trouva que dans toute l'histoire de France il n'y avait de vrai sujet de poème épique que la destruction de la ligue par Henri le Grand. » Voici la phrase où Du Bos signalait ce sujet (elle se trouve dans les Réflexions sur la Poésie et la Peinture. tome I, sect. XII, p. 77-78) : « Le poète, qui introduirait Henri IV dans un poème épique, nous trouverait déjà affectionnés à son héros et à son sujet ; son art s'épuiserait peut-être en vain, avant qu'il nous eût intéressés pour un héros ancien ou pour un prince étranger, autant que nous le sommes déjà pour le meilleur de nos rois. »

ces mots : « Le public ne doit point oublier qu'il est redevable à Monsieur l'abbé Du Bos de plusieurs compositions excellentes. C'est sur ces beaux ouvrages qu'il doit le juger, et non pas sur celui-ci... Je ne tirerai de toutes mes critiques que cette réflexion : si ce grand homme a erré, que ne dois-je pas craindre ? »

Ce qui valut à Du Bos cette estime générale, c'est, avec sa vaste érudition et la profondeur de son esprit, l'élévation de son caractère, dont témoignent les dernières paroles qu'il prononça et que nous a rapportées d'Alembert : « Trois choses, disait-il avant de mourir, doivent nous consoler de la perte de la vie : les amis que nous avons perdus, le peu de gens dignes d'être aimés que nous laissons après nous, et enfin le souvenir de nos sottises et l'assurance de n'en plus faire. »



II

APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

I. — Écrits de l'abbé Du Bos

a). **Ouvrages de l'abbé Du Bos** (Les manuscrits de l'abbé Du Bos font partie de la collection de Monsieur le Comte de Troussures, à Troussures, près Beauvais).

1°. Histoire des quatre Gordiens prouvée et illustrée par des médailles (à Paris, chez Florentin et Pierre Delaulne, 1695) ;

2°. Les intérêts de l'Angleterre mal entendus dans la guerre présente (traduit du livre anglais intitulé « Englands interest mestaken en the present war », composé par l'abbé Du Bos, 1703) ;

3°. Manifeste de son altesse électorale de Bavière 1705) ;

4°. Histoire de la Ligue de Cambrai entre Jules II, pape, Maximilien Ier, empereur, Louis XII, roi de France, Ferdinand V, roi d'Aragon et tous les princes d'Italie contre la république de Venise (1712) ;

5°. Rèflexions critiques sur la poésie et la peinture (1719) ;

6°. Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules (1734).

b). **Discours de l'abbé Du Bos.**

1°. Discours prononcé le samedi 3 février 1720 par

M. l'abbé Du Bos lorsqu'il fut reçu à la place de feu M. l'abbé Genest (Recueil des pièces d'éloquence présentées à l'Académie française pour le prix des années 1720 et 1721, avec plusieurs discours qui ont été prononcés dans l'Académie en différentes occasions ; Paris, chez J. B. Coignard, 1721 ; p. 39-58) ;

2°. Réponse de M. l'abbé Du Bos, chancelier de l'Académie, au discours prononcé par M. Boivin le jour de sa réception, 29 mars 1721 (même recueil ; p. 157-166) ;

3°. Réponse de M. l'abbé Du Bos, secrétaire perpétuel de l'Académie, au discours prononcé par M. l'abbé Alary le jour de sa réception, 30 décembre 1723 (Recueil de plusieurs pièces d'éloquence et de poésie présentées à l'Académie française pour le prix de l'année 1725, avec plusieurs discours qui ont été prononcés dans l'Académie en différentes occasions, depuis le recueil de l'année 1723 ; Paris, chez J. B. Coignard, 1725 ; p. 101-110).

c). **Lettres inédites de l'abbé Du Bos** (Collection de Monsieur le Comte de Troussures).

1°. Trois lettres à l'abbé de Francastel (1693) ;

2°. Dix lettres à l'abbé de St-Hilaire, chanoine à Beauvais (années 1695-1697) ;

3°. Une lettre à M. de Malinghuen, avocat au Parlement, à Beauvais (1740) ;

4°. Une lettre à M. Le Caron, conseiller au Présidial, à Beauvais (1741).

II. — Documents concernant l'abbé Du Bos

a). **Lettres presque toutes inédites adressées à l'abbé Du Bos** (Collection de Monsieur le Comte de Troussures).

1°. Trois lettres de la Présidente de Maisons [1] (année 1691) ;

2°. Dix lettres de Ladvocat, conseiller au grand Conseil (années 1694-95) ;

3°. Une lettre de Galand, de l'Académie (8 mai 1695) ;

4°. Une lettre de J. B. Rousseau (8 nov. 1696) ;

5°. Une lettre de l'abbé Dangeau (2 nov. 1697) ;

6°. Une lettre de St-Evremond (26 août 1699) ;

7°. Une lettre de Feuquière (17 janvier 1701) ;

8°. Une lettre du cardinal Cantelmo, archevêque de Naples (8 août 1701) ;

9°. Une lettre de l'abbé de Louvois (31 oct. 1701) ;

10°. Trois lettres de Bayle (années 1697 et 1702) ;

11°. Une lettre de Forbin-Janson, cardinal (7 mars 1710) ;

12°. Quatre lettres de Fénelon (année 1713) ;

13°. Une lettre du duc de St-Pierre (13 juin 1713) ;

14°. Une lettre du cardinal de Paulucci (16 mai 1714) ;

15°. Une lettre du maréchal d'Huxelles (11 juillet 1714) ;

[1] Il en existe une autre de la Présidente de Maisons à la Bibliothèque de l'Institut (Dossier de l'abbé Du Bos, n° 39).

16°. Une lettre du prince Eugène de Savoie (1er juin 1718) ;

17° Une lettre du comte de Bossu (7 janvier 1722) ;

18°. Six lettres du cardinal Dubois (années 1722-1723) ;

19°. Une lettre du comte de Luc (29 mai 1725) ;

20°. Une lettre du cardinal de Polignac (3 janvier 1726) ;

21°. Une lettre de Portail, premier président (29 mars 1729) ;

22°. Neuf lettres du cardinal Fleury (années 1729, 1730, 1731) ;

23°. Une lettre de Jordan (24 mai 1738) ;

24°. Une lettre de Passionné, archevêque d'Ephèse (non datée) ;

25°. Une lettre de Thoynard, numismate (non datée) ;

26°. Une lettre de Morville (non datée) [1].

b). **Documents divers** (Collection de Monsieur le Comte de Troussures).

1°. Lettre de faire part de la mort de l'abbé Du Bos (1742) ;

2°. Document sur la succession mobilière de l'abbé Du Bos : mémoire pour les sieurs de Boicervoise et consorts, appellans, contre Demoiselle Marie Elisabeth Du Bos, veuve de Lucien Danse, ancien échevin de Beauvais, intimée ; par Me Boullé, avocat (1743).

[1] Il faut joindre à cette correspondance une lettre de Voltaire du 30 oct. 1738 (Œuvres complètes, Ed. Moland, XXXV, 29.

III. — Ouvrages, notices et discours sur la vie et les œuvres de l'abbé Du Bos.

1° Réponse de M. le marquis de St-Aulaire, directeur de l'Académie, au discours prononcé par M. l'abbé Du Bos le jour de sa réception, 3 février 1720 (Recueil des pièces d'éloquence présentées à l'Académie française pour le prix des années 1720 et 1721, avec plusieurs discours qui ont été prononcés dans l'Académie en différentes occasions ; Paris, chez J. B. Coignard, 1721 ; p. 59-65) ;

2°. Dissertation [1] où l'on examine le système de M. l'abbé Du Bos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion pour juger des ouvrages d'esprit, précédée d'une lettre à M. l'abbé Du Bos en lui envoyant la dite dissertation, 25 avril 1726 (Continuation des mémoires de littérature et d'histoire de M. de Sallengre ; Paris, chez Simart, 1723 ; tome III, 1re partie, p. 1-42) ;

3°. Discours de réception à l'Académie française de l'abbé de Resnel, successeur de l'abbé Du Bos, 30 juin 1742. Recueil des pièces d'éloquence présentées à l'Académie française pour le prix de l'année 1744, avec les discours qui ont été prononcés dans l'Académie en différentes occasions (Paris, Coignard, 1744) ;

4°. Journal des Savants (Paris, Chambert, 1742), à propos d'une nouvelle édition de l'Histoire critique

[1] La préface nous apprend que cette dissertation est l'œuvre de M. Bel, conseiller au Parlement de Bordeaux.

de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules ;

5°. Histoire des membres de l'Académie française morts depuis 1700 jusqu'en 1771, pour servir de suite aux Eloges imprimés et lus dans les séances publiques de cette Compagnie, par d'Alembert (Amsterdam, 1787 ; tome V, p. 1-19) ;

6° Notice [1] sur l'abbé Du Bos, lue au comité archéologique de Beauvais, le 15 juillet 1844, par Dupont-White (Mélanges historiques, littéraires et archéologiques, de Dupont-White ; Beauvais, imprimerie d'Achille Desjardins, 1847) ;

7°. Notice [2] sur l'abbé Du Bos, par Victor Tremblay (Bulletin de l'Athénée de Beauvaisis, 1846-47 ; Beauvais, imprimerie du Moisand, p. 268-272) ;

8°. Etude sur l'abbé Du Bos, secrétaire de l'Académie française, par Auguste Morel, licencié ès-lettres (Ouvrage couronné par l'Athénée de Beauvaisis ; Paris, Durand, 1850).

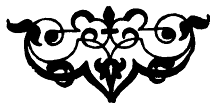
Vu :

Le 9 Janvier 1904,
par le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer :
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. LIARD.

[1] Se trouve à la Bibliothèque municipale de Beauvais.
[2] Se trouve à la Bibliothèque municipale de Beauvais.

TABLE DES MATIÈRES



0


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C008511241

